مارسيل مارتن

اللغة السينمائية

ترجمة
سعد مكاوي



اللغة السينمائية

مارتن، مارسيل

اللغة السينمائية، تأليف: مارسيل مارتن، ترجمة: سعد مكاوي،
القاهرة: أقلام عربية للنشر والتوزيع 2017، 391 ص 14.5 × 21.5 سم

تدمك: 9789775217257

1 - السينما

أ - مكاوي، سعد (مترجم)

ب - العنوان

791.43

العنوان: اللغة السينمائية

المؤلف: مارسيل مارتن

الطبعة الأولي: يناير 2017

رقم الإيداع: 5894 / 2017

ردمك : 7 - 25 - 5217 - 977 - 978



العنوان: 1 كريم الدولة - أمام جروبي - طلعت حرب

تليفاكس: 20225740228 +   موبايل: 201229264063 +

info@daraqlam.com

Aalqm Arabia Bookstore

www.daraqlam.com

اللغة السينمائية

تأليف

مارسيل مارتن

ترجمة

سعد مكاوي



مقدمة

لـم يعـد هنـاك اليـوم معارضـة جديـة لكـون السـينما فنًـا. وقـد أصبحـت السـينما مثـل التصويـر الفوتوغرافـي والإذاعـة مـن الوسـائل الفنيـة الصناعيـة الجديـدة التـي وضعهـا العلـم الحديـث فـي خدمـة الإنسـان ولـم يعـد فـي الوسـع اعتبـار شـبابها الغـض قرينـة ضـد مسـتقبلها[1].

ومـع ذلـك فمـا أكثـر أولئـك الذيـن - مـع امتناعهـم عـن إنـكار الأسـاس الجمالـي للسـينما - يصـرون علـى تأكيـد أنهـا صناعـة أيضًـا وكأنمـا هـم يسـتردون بيـدٍ مـا منحـوه باليـد الأخـرى. ونحـن نعـرف النهايـة المشـهورة لبحـث مارلـو "تخطيـط لسـيكولوجية السـينما" إذ يقـول: "ومـن ناحيـة أخـرى فـإن السـينما صناعـة".

---

(1) ومع ذلك فهل هناك حاجة إلى التذكير بأن السينما لم تخرج كاملة العدة من مخ الإخوة "لوميير" في سنة 1895! إن جورج سادول يبدأ كتابه "التاريخ العام" - وله الحق - بجزء مخصص لاختراع السينما يبدأ في سنة 1832. ولكن من الواضح دون أن ترجع القهقرى إلى أسطورة الكهف، إن خيال فن الظل والفانوس السحري قد مهدا الطريق قبل ذلك بكثير للسينما (انظر فصل خيال الظل) في فيلم "عارض الظلال" وفي فيلم "المرسيلييز" أما الاكتشاف الأساسي للإخوة "لوميير" فهو ضبط جهاز إدارة شريط الفيلم بطريقة منقطعة وهو الذي أمكن عن طريقه الوصول إلى آلة التصوير الحديثة (انظر فيلمي "مولد السينما" و"لويس لوميير"). ومن جهة أخرى، كما سنرى في الفصل المخصص للمسافة، يبدو تاريخ فن الرسم (وبصفة خاصة المذهب التأثيري) كما لو كان نداء تمهيديًا للسينما.

وعليه فإن لحظة تأمل تكفي لكي نرى أن هذا المعبر الذي يعبر عليه النقد هو مسألة زائفة، أحاول محوها بشكل قاطع. ومن اللازم في الحقيقة أن كلمة "صناعة" تشمل حقيقتين مختلفتين اختلافًا بينًا: فهي في المعنى الأول لها تدل على حشد وسائل فنية صناعية بغرض إنتاج نوع معين من المنتجات الاستهلاكية، على حين يمكن في المعنى الآخر أن تكون الصناعة تنظيمًا ماليًّا يديره أشخاص ذوو أغراض انتفاعية، في نطاق نظام اقتصادي وسياسي معين. ومن الواضح إذن أنه إذا كان المظهر الصناعي للسينما يعرقل إلى حد ما بلوغها مرتبة الفن، فإن الحقيقة التي أبرزها تعريفنا الثاني هي التي ينبغي اعتبارها مسئولة عن ذلك. فالطابع "التجاري" لتشييد الكاتدرائيات لم يكن قط عقبة في سبيل بلوغها مرتبة الجمال وينبغي أن يكون الحال كذلك بالنسبة إلى السينما، رغم أنها هي الأخرى موضع تشغيل عدد كبير من العاملين ومنها الوسائل الصناعية الجسيمة.

وكل العقبات القائمة في طريق تطور السينما، وكل العوائق فيما يختص بقيمتها، مصدرها وجود صناعة الفيلم بين أيدي قوى مالية وأفراد يملكون رءوس أموال. ونظامنا الاجتماعي يجعل هؤلاء الأفراد، من جهة، لا همَّ لهم في غالب الأحوال غير استثمار حصصهم، ولا يرون في الفيلم، نتيجة لذلك، غير بضاعة الغرض منها إرضاء أكبر عدد من الناس، وهي بناء على ذلك بضاعة من نوع رديء. وإنك لتجد الواحد منهم يصرح بقوله: "إن جمهوري يحب هذا" رافضًا أن يفكر في أن هذا الجمهور لو أتيحت له الفرصة لرؤية شيء أفضل لكان محتملًا أن

يتذوقـه، كمـا أثبتـت ذلـك تجـارب. ومـن جهـة أخـرى، وهـذا أكثـر خطـورة، ينتمـي هـؤلاء الأفـراد أنفسـهم إلـى طبقـة تخـدم سياسـة محـددة. وهكـذا يصبـح الفيلـم، كمـا هـو واضـح بصفـة خاصـة فـي الولايـات المتحـدة سـلاحًا فـي أيديهـم. ولقـد اسـتطاع كلـوزو أن يتكلـم منـذ بضعـة أشـهر فـي صحيفـة «الإكسـبريس»[1] عـن "سـينما ممنوعـة"، تشـمل كل الأفـلام التـي تحـاول أن تمـس بعـض المسـائل الشـائكة وتناقـض بعـض المبـادئ التـي تعتبـر محرمـة. وهكـذ تضيـق الحـدود علـى حريـة الفنـان الخـلاق فـي التعبيـر الـذي يخضـع لسياسـة اقتصاديـة ليـس مجبـرًا علـى الخضـوع لهـا.

ومـن الواضـح أن السـينما الغربيـة اليـوم هـي بيـن أيـدي اتحـادات ذات مصالـح خاصـة، وتخنقهـا وتذلهـا وطالمـا بقـي الإنتـاج السـينمائي خاضعًـا لسـلطة الاسـتثمار المالـي ومطيعًـا لذلـك الازدراء المتأصـل المتعمـد للمتفـرج، وطالمـا بقـي أولئـك الذيـن يصنعـون الأفـلام وأولئـك الذيـن يحبونهـا محروميـن مـن حـق إبـداء الـرأي فـي الإنتـاج وإدارتـه، فـإن صحـة الفـن السـابع سـتظل مزعزعـة كمـا تظـل حياتـه الجماليـة مهـددة.

والآن، لنعـرض المشـكلة التـي هـي موضـوع هـذا الكتـاب، مشـكلة اللغـة السينمائية.

إن مـن أكثـر الأسـئلة التـي أثـارت النقـد منـذ خمسـين سـنة هذا السـؤال: هـل فـي الإمـكان عنـد الحديـث عـن الفيلـم أن تتكلـم عـن "لغـة" ما؟

---

(1) عدد 5 ديسمبر سنة 1953.

وقـد أجـاب عليـه مؤلفـون عديـدون بالإيجـاب، وبطـرق متنوعـة: فعنـد "جـان كوكتـو" "الفيلـم هـو كتابـة بالصـور" بينمـا يعتبـر ألكسـندر أرنـو أن "السـينما لغـة صـور لهـا مفرداتهـا وبديعهـا وبيانهـا وقواعـد نحوهـا". ويـرى جـان إبشـتين فـي اللغـة السـينمائية "اللغـة العالميـة" ويؤكـد لويـس ديلـوك أن "فيلمًـا جيـدًا هـو نظريـة هندسـية جيـدة". ومـن جهـة أخـرى للغـة الفيلـم مؤلفـات عديـدة، بعناويـن قاطعـة الوضـوح أو غيـر واضحـة.

ولكـن أيسـعنا حقًّـا اعتبـار السـينما لغـة تمتـاز بالمرونـة والرمزيـة؟ شـأنها فـي ذلـك شـأن أيـة لغـة أخـرى؟

يبـدو أن "كوهيـن سـيات" لا يعتقـد ذلـك، عندمـا يكتـب: "بمجـرد البحـث عـن أثـر للقواعـد اللغويـة فـي ذلـك الاضطـراب المتلاطـم للصـور الفيلميـة، يتضـح لنـا أنـه ينبغـي أن نعتـرف، أولًا: بـأن فـن الفيلـم لـم يتجـاوز بعـد العصـور البدائيـة الأولـى حينمـا كان الإنسـان يقلـد أصـوات الطبيعـة ليصـل إلى مفـردات للتعبيـر. وعلـى هـذه المفـردات السـاذجة أن تنظـم نفسـها تنظيمًـا أكثـر رقيًّـا، وبالتالـي أن تتقبـل أو تنشـئ فـي ذاتهـا نوعًـا مـن المواضعـات والقواعـد... ومـن الملائـم ان نـدرك إدراكًا أكيـدًا أن الطابـع البدائـي للتعبيـر الفيلمـي لا يجعلنـا نعتبـر الفيلـم ممثـلًا لعقليـة المتوحـش المتفتحـة فـي لغـة متمدينـة. إننـا نؤثـر أن نـراه شـكلًا لغويًّـا لـم يتطـور بعـد، مندمجًـا فـي حضارة متقدمـة، وربمـا كان قـادرًا بنـاء علـى ذلـك اسـتعارة طريـق تطـور مبتكـر"[1].

(1) "بحث في مبادئ فلسفة السينما". ص 129 و131.

ويضيـف "جابرييـل أوديزيـو" قيـودًا أخـرى إلـى هـذه القيـود التـي لا ريـب فـي قسـوتها رغـم ذكائهـا الجـم، فيقـول وعلـى أسـاس تاريخـي: "يقـال أيضًـا إن السـينما لغـة، وإنـه لقـول مشـهور، فـإن مـن يخلـط اللغـة بوسـيلة تعبيريـة يتعـرض لأخطـاء جسـيمة. إن الطباعـة وسـيلة تعبيريـة، وكان فـي وسـعها أن تنتظـر مـن يخترعهـا، فلقـد كانـت للإنسـان دائمًـا وسـائل متنوعـة فـي التعبيـر عـن نفسـه، ولـو بالإشـارات... أمـا الموسـيقا والشـعر والرسـم فهـي لغـات. ولا أرى أنهـا اخترعـت بالأمـس، ولا أن فـي الإمـكان اختـراع مثلهـا علـى الإطـلاق، فـكل لغـة تولـد مـع الإنسـان"[1].

ووجهـة النظـر هـذه رغـم نفعهـا لا تثيـر فـي الحقيقـة غيـر مسـألة المفـردات اللغويـة، وهـي تقودنـي إلـى وضـع مسـألة هامـة لـم تفعـل وجهـة النظـر هـذه أكثـر مـن التلميـح إليهـا، وهـي مسـألة أصـل اللغـة.

وحقًّا ما هي اللغة؟

إننـا ننظـر إليهـا عـادة باعتبارهـا أداة صاغهـا الإنسـان للتفاهـم مـع نظرائـه، أي باعتبارهـا إنتاجًـا فنيًـا أي باعتبارهـا فنًـا. ومـن السـهل أن نبيـن أن وجهـة النظـر هـذه خاطئـة. فلـو أن اللغـة كانـت حقًّـا فنًّـا، لـكان مـن الواجـب أن يكـون وجودهـا قـد سـبق ظهورهـا، إذ أن النـاس فـي هـذه الحالـة كانـوا سـيحتاجون إلـى كلمـات للتفاهـم علـى اختـراع معانـي اللغـة نفسـها.

(1) "الشاشة الفرنسية" عدد رقم 74 - نوفمبر 1946.

واللغـة إذن ليسـت إنتاجًـا فنيًـا، بـل إنتاجًـا مصـدره الطبيعـة، شـأنها فـي ذلـك شـأن الإنسـان نفسـه.

ولا ريـب فـي أننـا نكـون فـي جانـب الصـواب إذا حددنـا فـورًا أن اللغـة إنتـاج اجتماعـي، وغرضهـا هـو التفاهـم، لكـن التفاهـم هـو أيضًـا سـبب وجودهـا وعلتـه. إن الصيحـة المنـذرة بالخطـر التـي يطلقهـا الرجـل البدائـي كانـت أولًا رد فعـل غريـزي وفسـيولوجي قبـل أن تصيـر رمـزًا يحتفـظ بمعنـاه مسـتقلًا عـن الظـروف بالنسـبة إلـى قائلـه ولذلـك الـذي وجهـت إليـه الصيحـة. وعلـى ذلـك فـإن اللغـة لـم تخلـق عمـدًا، كنظـام الرمـوز، وإنمـا ولـدت بتجريـد مطـرد، مبتدئـة بالانفعـال الحيوانـي الغريـزي، مـن النـوع الصوتـي والإيمائـي، وتحـت سـلطان الحاجـة إلـى العلاقـات المتبادلـة بيـن الأفـراد. ومـن العبـث إذن فيمـا يبـدو لـي أن نبحـث فيمـن وجـد قبـل الآخـر: الإنسـان أم المجتمـع الإنسـاني. لقـد تكونـا فـي آن واحـد وتوازيـا فـي تفاعـل جدلـي (ديالكتيكـي) فـي إطـار الطبيعـة. إن الإنسـان لا يسـتطيع تحقيـق ذاتـه إلا فـي مجتمـع. إن إنسـانًا وحيـدًا لا يعـود إنسـانًا تمامًـا (روبنسـون كـروزو)، وبالتالـي فـإن حالـة الإنسـان هـي قائمـة علـى مجـرد غريـزة القطيـع.

وليـس هـذا مـكان التعمـق فـي دراسـة طبيعـة اللغـة، وسـأقنع بـأن أذكـر بالقيمـة الذاتيـة لهـا، دون اعتبـار لكونهـا حاملـة أفـكار. ونحـن نعـرف كل الأسـاطير التـي تحيـط باللغـة، ابتـداء مـن الاعتقـاد بالـدور السـحري لتعاويـذ السـحرة، إلـى القـوة السـحرية للشـعر التـي لـم يتـردد بعـض المؤلفيـن فـي وضعهـا تحـت علامـة الشـيطان...

وهنـاك فـي الوقـت نفسـه عـدم تطابـق أساسـي بيـن الكلمـة والشـيء الـذي تـدل عليـه، وكل الشـعراء أرَّقتهـم مشـكلة الإخـلاص لمـا هـو حقيقـي، لأن مـا يتكلـم - بالنسـبة إلـى الشـاعر - هـو الأشـخاص والأشـياء، ومـا هـو إلا وسـيط أمـام أبنـاء الفنـاء، وسـيط يبلـغ مـن عجـزه، فـوق هـذا، أنـه يهفـو دائمًـا إلـى اللـيـاذ بالصمـت!

ومـع هـذا فمـن ذا الـذي لا تدهشـه القـوة التـي تفـرض السـينما بهـا نفسـها فـي ميـدان البحـث عـن لغـة مثلـى؟

والحـق أن الأشـخاص والأشـياء ذاتهـا هـي التـي تظهـر وتتكلـم فـي السـينما ومـا مـن وسـيلة اصطلاحيـة بينهـم وبيننـا، فالمواجهـة مباشـرة، والإشـارة والشـيء المشـار إليـه همـا هنـا شـيء واحـد وكائـن واحـد[1].

ولا يخطـر لنـا أن نسـتنبط مـن هـذه الحقيقـة حجـة لكـي نؤكـد بهـا أن السـينما ليسـت لغـة، إذا لا حظنـا أن هـذا معنـاه القضـاء علـى الغمـوض وعـدم الدقـة اللذيـن جعـلا مـن اللغـة المنطوقـة شاشـة بيـن الأشـياء وبيننـا، بـل هـوة بيـن البشـر.

إن الكلمـات، التـي هـي شـارات تنتهـي بهـا التغيـرات المتتاليـة التـي تطـرأ عليهـا إلـى أن تصبـح أشـكالًا بسـيطة خاويـة تمامًـا أو علـى الأقـل مفتوحـة لـكل المضمونـات، لفـرط تنـوع المعانـي التـي يسـعها أن تلبسـها

(1) اللغة المنطوقة هي نظام شارات مقصودة، واللغة السينمائية هي نظام شارات "طبيعية" وإن كانت منتقاة ومنظمة عن عمد.

عنـد مختلـف الأفـراد. أمـا الصـورة الفيلميـة فهـي علـى العكـس مـن ذلـك (وسـتكون أمامـي فرصـة للعـودة إلـى خصائصهـا) دقيقـة دقـة كاملـة وليـس لهـا غيـر معنـى واحـد، علـى الأقـل فيمـا تمثلـه، إن لـم يكـن فـي الامتـدادات الأيديولوجيـة التـي تبثهـا فـي كل متفـرج.

ومـن الواضـح إذن أن اللغـة الفيلميـة، المبنيـة علـى "الصـورة – الفكـرة" هــي أقــل غموضًــا مــن اللغــة المنطوقــة وإنهــا تذكرنــا - بدقتهــا - باللغــة الحســابية.

وينبغـي أن نؤكـد الحقيقـة الواقعـة، وهـي أن المـادة الفيلميـة الأوليـة، الصـورة، هـي أداة تصويريـة بدرجـة فائقـة، لأنهـا تفـرض علـى أعيننـا وعلـى آذاننـا قطعـة مـن الحقيقـة، وعلـى هـذا المسـتوى يكـون المضمـون والشـكل مـن الناحيـة العمليـة ملتحميـن لا يمكـن فصلهمـا.

ولا يمكننــا أن نتكلــم عــن الصفــات لصــورة فيلميــة دون أن نثيــر مضمونهـا، أي مـا تمثلـه. فالسـينما فـن "واقعـي" إلـى أقصـى حـد، أو علـى القـول الأحسـن، هـي الفـن الـذي يقـدم لنـا الإحسـاس بالواقـع علـى خيـر وجـه، وذلـك لتفوقـه فـي التصويـر، تصويـر مظاهـر الواقـع لنـا[1] والسـينما

(1) من الواضح أن هذا التصوير للواقع ليس هو الغاية (إلا في حالة الفيلم التسجيلي العلمي والفني، لكن السينما لا تكون في هذه الحالة غير وسيلة بسيطة للتعبير) بل هو الوسيلة في فن الفيلم. إن المسألة ليست نسخًا للواقع (وهو ما يكون بلا نفع فني) بل إعادة خلقه، أو على نحو أدق، إعادة خلق إدراك للواقع هو إدراك المخرج. والواقعية الشديدة الحدة هي أيضًا رؤية جمالية وذاتية للعالم.

فـوق ذلـك، وبوسـائلها النوعيـة (وعلـى الأخـص المنظـر الكبيـر) تجعلنـا ندخـل فـي قلـب الأشـياء، ونعيـش علـى إيقـاع أعمـق اختلاجاتهـا.

ولهـذه الأسـباب المتعـددة أرى أنـه يمكننـا أن نقـول إن السـينما، أكثـر مـن أي وسـيلة أخـرى للتعبيـر الجمالـي، هـي لغـة الوجـود أو الكينونـة، وأنهـا ربمـا كانـت أيضًـا اللغـة المثلـى، وأنهـا فـوق ذلـك وبوضـوح شـديد، هـي ذاتهـا وجـود.

فـإذا تـم لنـا تقريـر ذلـك، كان مـن النافـع لنـا والضـروري فـي الوقـت نفسـه أن نعـود إلـى فكـرة اللغـة هـذه، أو الوسـيلة التعبيريـة، إذا فضلنـا اسـتخدام تعبيـر «أوديزيـو» الموفـق للكلمـة. وبقـدر مـا تسـتطيع السـينما - مثـل كل الفنـون الأخـرى - أن تخـدم نقـل الأفـكار، فهـي فـي الواقـع وسـيلة نقـل وتعبيـر ولغـة. لكـن هنـاك عامـلًا آخـر، حاسـمًا، يوجههـا بشـكل أخـص إلـى هـذه الوظيفـة. والواقـع أنـه مـن الملاحـظ أن اصطـلاح اللغـة لا يسـتخدم إطلاقًـا مـن الناحيـة العمليـة بالنسـبة إلـى الرسـم أو الهندسـة مثـلًا، بينمـا نتكلـم فـي العـادة عـن اللغـة الموسـيقية. ومـاذا هنـاك مـن أوجـه المشـاركة بيـن الموسـيقا والسـينما؟ الزمـن. كلاهمـا فـن زمنـي فمـن يقـول «لغـة» يقـول «خطابـة» ويفتـرض تدفقًـا زمنيًـا مـن الأصـوات والشـارات. والسـينما صالحـة بشـكل كامـل لروايـة حكايـة علـى نحـو أفضـل مـن الموسـيقا. ولكـن بمـا أن الفيلـم هـو أيضًـا بشـكل جوهـري «لغـة» كمـا هـو «وجـود»، فكيـف يمكـن التوفيـق بيـن وجهتـي النظـر هاتيـن، وبالأحـرى كيـف ننظـر إليهمـا نظـرة نقديـة واحـدة؟

أعتقـد أن رأي «بنديتـو كروتشـي» كمـا يعرضـه فـي كتابـه علـم الجمـال بوصفـه علمًـا تعبيريًـا وعلمًـا لغويًـا عامًـا» يقـدم إجابـة هامـة، مـع أنـه رأي لـم يـرد بشـأن السـينما نفسـها علـى أي حـال. فعنـد كروتشـي أن علـم الجمـال وعلـم اللغـة همـا علـم واحـد: «لكـي يكـون علـم اللغـة فـي الحقيقـة علمًـا مختلفًـا عـن علـم الجمـال، فـإن عليـه ألا يكـون موضوعـه التعبيـر، الـذي هـو الفعـل الجمالـي ذاتـه. وعلـى ذلـك يبـدو مـن نافلـة القـول أن نبيـن أن اللغـة هـي تعبيـر... ومـن الممكـن دائمًـا أن نـرد المسـائل الخاصـة بعلـم اللغـات إلـى شـكلها الجمالـي... إن فلسـفة اللغـة وفلسـفة الفـن همـا شـيء واحـد»...[1].

ومـن الممكـن، كمـا هـو ظاهـر، تطبيـق وجهـة نظـر كروتشـي علـى السـينما، فـإن الفيلـم كفـن هـو مـادة لعلـم واحـد. ولمـا كانـت الصفـة الأولـى لـكل عمـل فنـي - أو علـى الأقـل أكثـر صفاتـه لزومًـا بشـكل واضـح - هـي أن "يكـون"، والصفـة الثانيـة هـي أن "يعنـي شـيئًا"، فـإن مـن الممكـن أن ننظـر بنفـس النظـرة النقديـة إلـى هاتيـن الصفتيـن فـي العمـل الفنـي السـينمائي، وإنـه ليكـون أجمـل بقـدر امتزاجهمـا امتزاجًـا دقيقًـا.

لكـن هـذه الأفـلام التـي تمتـاز بالكينونـة شـديدة النـدرة فـي مجمـوع الإنتـاج السـينمائي، ولا خـلاف فـي أن المخرجيـن تتفـاوت قدرتهـم علـى إشـراف أعمالهـم رحابـة الوجـود الجمالـي تفاوتـًا شـديدًا. وهنـاك أفـلام كثيـرة تتغلـب فيهـا "السـينما - اللغـة" علـى "السـينما - الوجـود"، ولا

---

(1) صفحات 137 - 138.

تجـد إرادة التعبيـر عـن الأفـكار فيهـا - مهمـا يكـن الإنصـاف - أسـتاذية كافيـة فـي الخلـق الفنـي، فـي فـن خلـع الحيـاة عـن عالـم مصنـوع. وقد كتـب لوسـيان واهل: "هنـاك أفـلام يكـون السـيناريو فيهـا جيـدًا، والإخـراج بـلا عيـوب، والممثلـون ذوي مواهـب، ولكـن هـذه الأيـام لا تسـاوي شـيئًا. ولا يـرى المـرء مـا الـذي ينقصهـا، لكنـه يعـرف جيـدًا أن مـا ينقصهـا هـو الشـيء الرئيسـي". وهـذا الشـيء غيـر المحـدد، ليـس مـن شـأني أن أبحـث عنـه الآن، وسـأقنع بلفـت النظـر إلـى أن نفـس المصاعـب تثقـل علـى اللغـة المنطوقـة. وهنـاك ألـف طريقـة للتعبيـر عـن يـأس أريـان المميـت وقـد تركـت فـي جزيـرة ناكسـوس، لكـن مـن حـظ راسـين، أن يخلـع علـى هـذه الفكـرة "الوجـود الشـعري" بكتابـة البيتيـن البديعيـن اللذيـن يتـلألآن فـي كل ذاكـرة:

"أريان، يا أختاه، بأي حب جريح

مت على الشاطئ الذي تركت عنده".

لكـن ينبغـي لـي أن أنحـي هنـا اعتراضًـا لا سـبيل إلـى اجتنابـه. قـد يأتينـي مـن يقـول إن الواقعيـة العلميـة لآلـة التصويـر تمنـع البنـاء الجمالـي للمـادة الفيلميـة، إن اللغـة الفيلميـة هـي بالتأكيـد أقـل مـن أي لغـة أخـرى اسـتخدامًا للإشـارة المجـردة. ومـن المؤكـد أيضًـا أن المـادة التـي يشـتغل عليهـا المخـرج هـي أقـل مـن أي مـادة أخـرى مرونـة وطواعيـة، كمـا أن مـن المؤكـد أن آلـة التصويـر - التـي هـي آلـة ميكانيكيـة - وكـدت أقـول: مخلصـة إخلاصًـا أعمـى - تقيـده بالواقـع وتضطـره باسـتمرار إلـى الاختيـار والتصفيـة فيمـا يقدمـه مـن قـوت إلـى عيـن آلـة التصويـر الشـيطانية. لكـن

كلمات السينما هي الأشياء ذاتها، وشعرها هو الحياة نفسها، وكل حقيقة هي إلى حد ما رمز، وكل شيء له بديل، وكل وجود يتجاوز ذاته، وكل ظاهر يخفي وجودًا "لا جدال في أن حواسنا غير كاملة، ونحن نرى ونلمس ونحس أشياء هي أكبر مما نعتقده، وأن الحياة لتخفي في ثنياتها المتعرجة بعض أجزائها، ومع ذلك تبدو صورتها رائعة غنية[1]. إن السينما أدلة عجيبة تسمح لنا أن ندخل في الكائنات ونرى ما وراء الأشياء، وقد أشرت من قبل إلى «المنظر الكبير» الذي ربما كان من هذه الناحية أعجب اكتشاف للفن السابع. وقد كتب آبيل جانس يقول: «ليست الصورة هي التي تصنع فيلمًا، بل روح المصور» ويجيبه أبشتين: «السينما هي أقوى وسيلة شعرية، والوسيلة العظمى الحقيقية لما هو فوق الواقع كما يقول أيولينير»[2].

وفي ختام هذا الفصل أعتقد أن عددًا من الخصائص العميقة للسينما قد تنجلي بوضوح، وإني بينت على وجه خاص أن السينما أكثر من أي وسيلة أخرى للتعبير، هي لغة مرنة وغنية. وهي فن إن كان لا يزال هناك حاجة إلى قول ذلك. أما وقد انتهينا من الاعتبارات العامة، فإن اهتمامي سيكون الآن فنيًّا إلى أقصى حد، إذ أنني أنوي القيام بإحصاء منهجي ودراسة تفصيلية لطرق التعبير المستخدمة في الفيلم. وهدفي من هذا بالطبع جمالي، لأن وجهة نظري هي دائمًا

---

(1) آدو كيرو: "السريالية في السينما" صفحة 9.

(2) "السينماتوجراف مرث ية من بركان أتنا" صفحة 32.

وجهـة نظـر "المتفـرج - الناقـد". ومـن الملائـم أن أحـدد أنـي سـأتجنب كل مـوازاة قياسـية مـع اللغـة المنطوقـة، وأنـي لـن ألجـأ إلـى مصطلحـات التركيـب اللغـوي والأسـلوب اللغـوي إلا للتبسـيط أو عندمـا تفـرض المقابلـة نفسـها بوضـوح شـديد حتـى لا يمكـن إغفالهـا ومـن المسـتحيل فـي الحقيقـة أن نـدرس اللغـة الفيلميـة طبقًـا لأنـواع اللغـة المنطوقـة. وكل مطابقـة مـن المنظر للكلمـة أو العبـارة عميقـة تمامًـا، وتحليـل الخصائـص العامـة للصـورة يعطينـا الدليـل علـى ذلـك فـورًا... وأعتقـد أنـه يجـب أن نضـع الأصالـة المطلقـة للغـة الفيلميـة كمبـدأ وأن نفتـح أمـام الشاشـة عينًـا ناقـدة بقـدر مـا هـي متحمسـة، كعيـن آلـة التصويـر علـى العالـم.

الفصل الأول

الخصائص العامة للصورة

تكـون الصـورة المـادة الأساسـية للغـة السـينمائية، فهـي المـادة الخـام الفيلميـة، وإن كانـت مـع ذلـك حقيقـة معقـدة للغايـة. ذلـك أن تكوينهـا يتميـز بتراكيـب عميقـة قـادرة علـى نقـل الواقـع الـذي يعـرض عليهـا نقـلًا دقيقًـا، لكـن ذلـك النشـاط موجـه مـن الناحيـة الجماليـة فـي الاتجـاه المحـدد الـذي يريـده المخـرج. والصـورة التـي نحصـل عليهـا بهـذه الطريقـة تدخـل فـي علاقـة جدليـة مـع الجمهـور الـذي تقـدم لـه، وأثرهـا السـيكولوجي عليـه يحـدده عـدد مـن الخصائـص ينبغـي تحديدهـا بدقـة إذا أردنـا تكويـن فكـرة دقيقـة عـن أهميـة الفيلـم فـي الحيـاة الاجتماعيـة.

وفـي الإمـكان أن يكـون التعريـف الآتـي تعريفًـا أوليًـا للسـينما "فـن الصـور المتحركـة". والصـورة السـينمائية هـي حقًّـا فـي جوهرهـا حقيقـة متحركـة. وقـد كان جـان أبشـتين علـى حـق عندمـا كتـب "إن الحركـة تكـوِّن حقًّـا القيمـة الجماليـة الأولـى للصـور علـى الشاشـة"[1]. ولا ينبغـي أن نمـل التذكيـر ممـا قـد يبـدو بديهيـة مألوفـة، نظـرًا إلـى كثـرة فـرص نسـيانه، ذلـك أن

(1) أبشتين: "سينما الشيطان" صفحة 43.

كل صـورة منتزعـة مـن فيلـم هـي، علـى درجـات متفاوتـة، شـيء مجـرد مـن المعنـى، عنـد ذاك لا تكـون غيـر شـريحة ثابتـة وسـاكنة مـن سلسـلة متحركـة لا تكتسـي دلالتهـا الكاملـة إلا فـي تدفـق زمنـي. ومـن وجهـة النظـر هـذه يثيـر تصوير المؤلـف المخصـص للسـينما مسـائل حساسـة، وينبغـي أن نلاحـظ أولًا أن معظـم الصـور الفوتوغرافيـة التـي نجدهـا فـي هـذا النـوع مـن الكتـب (وكذلـك الصـور التـي توضـع علـى وجهـات دور السـينما) ليسـت مأخـوذة مـن الأفـلام بـل ملتقطـة أثنـاء تصويـر الفيلـم، بمعرفـة اخصائـي يدعـى "مصـور البلاتـو الفوتوغرافـي" وينطـوي عملـه ضمـن الناحيـة الإعلانيـة. وليـس لهـذه الصـور الثابتـة فـي أغلـب الأحـوال غيـر علاقـة ضئيلـة بمـا يـراه المتفـرج علـى الشاشـة، علـى الأقـل، فيمـا يتعلـق بالـكادر. أمـا إذا أردنـا الحصـول علـى صـورة منتميـة حقًّـا إلـى الفيلـم، فإنـه يلزمنـا أن نسـتخرج صـورة أصليـة ثانيـة مـن الفيلـم نفسـه. ومـن الواضـح أنـه حتـى فـي هـذه الحالـة لا تمثـل الصـورة التـي حصلنـا عليهـا بهـذه الطريقـة غيـر لحظـة مـن الفيلـم، إن اسـتطاعت أن تعطـي فكـرة عـن المحتـوى المـادي للمشـهد، فهـي عاجـزة عـن إبـراز الحركـة والإيقـاع. وعلـى ذلـك فـإن الصـور لا ينبغـي أن تسـتخرج إلا مـن مناظـر تامـة السـكون.

ولـن أطيـل القـول فـي مظهـر الحركـة والاسـتمرار فـي الصـورة، مـا دام يكـون جـزءًا مـن تعريـف السـينما ذاتـه، ولأن "عـرض الحركـة هـو علـة وجـود السـينما، والخاصيـة العليـا لهـا، والتعبيـر الأساسـي لعبقريتهـا" وإنـي إذ أحـاول الآن تحديـد صفـة الصـورة الفيلميـة علـى نحـو دقيـق، أعتقـد أنـي أسـتطيع تحديـد سـت خصائـص أساسـية نوعيـة.

إن الصـورة الفيلميـة هـي أولًا "واقعيـة" أو بالأحـرى تتمتـع بمظاهـر كثيـرة للواقـع. وبطبيعـة الحـال تأتـي الحركـة فـي طليعـة هـذه المظاهـر، والتـي أثـارت فـي الماضـي دهشـة الإعجـاب عنـد المتفرجيـن الأوائـل الذيـن هزتهـم رؤيـة أوراق الشـجر خافقـة مـع النسـيم، أو قطـار يهجـم فـي اتجاههـم قادمًـا مـن الأفـق البعيـد. كمـا أن الصـوت هـو أيضًـا أحـد المكونـات الهامـة للصـورة الفيلميـة، لمـا يضيفـه إليهـا مـن بعـد لتصويـر الجـو المحيـط بالأشـخاص والأشـياء، والـذي نحسـه فـي الحيـاة الحقيقيـة. ذلـك أن مجالنـا السـمعي يشـمل، فـي الحقيقـة، وفـي كل لحظـة، كل الفضـاء المحيـط بنـا، بينمـا لا يسـع بصرنـا أن يغطـي بانتبـاه، وفـي نفـس الوقـت، أكثـر مـن سـتين درجـة، بـل حتـى ثلاثيـن درجـة.

ولقـد يقـال إن هذيـن العامليـن ليسـا بالمكونيـن الوحيديـن للواقـع، ولا جـدال فـي ذلـك، لكنهمـا أساسـيان، وأرى، فيمـا يتعلـق بصـورة الواقـع التـي تقدمهـا إلينـا السـينما، إنهمـا العامـلان الوحيـدان اللـذان يجمعـان بيـن صفتـي الضـرورة والكفايـة. وإذا لـم يكـن هنـاك داعٍ لإثبـات ذلـك فيمـا يتعلـق بالحركـة، فإنـي علـى العكـس أنـوي أن أطيـل العـودة إلـى مسـألة الصـوت فـي فصـل لاحـق.

وليـس لمظاهـر الواقـع الأخـرى نفـس الخاصيـة النوعيـة، فأمـا التجسـيم فهـو بـاقٍ ضمـن نطـاق الغرائـب الشـبعبية، فضـلًا عـن أننـا لا نـرى مـا يمكـن أن يضيفـه مـن الناحيـة الجماليـة أكثـر مـن عمـق الصـورة إذا اسـتخدم بـذكاء. كمـا أن الطـرق المتنوعـة "الشاشـة العـرض" (سـينما سـكوب - سـيزاما - فيسـتافيزيون، إلـخ) لـم تضـف حتـى الآن أي شـيء قاطـع فـي ميـدان الفـن أو

فـي قـوة التعبيـر. ونسـتطيع دون رغبـة فـي الحكـم علـى المسـتقبل، أن نقيـم عـددًا مـن الاعتراضـات الهامـة علـى الشاشـة العريضـة:

(أ) فهـي تشـتت اهتمـام المتفـرج الـذي يجـد نفسـه إزاء بديـل لمشـهد مسـرحي أخـرج بضخامـة، وهنـا أيضـا ينعـدم النصيـب العظيـم الـذي يقـوم بـه عمـق الصـورة.

(ب) والمنظـر الكبيـر - فخـر السـينما - يغـدو مسـتحيلًا... إن عالـم الأشـياء يغـزو الشاشـة العريضـة حتـى عندمـا تكـون الدارمـا مركـزة فـي قـرارة أنفسـنا، وعندمـا نؤثـر أن نكـون منفرديـن بوجـه إنسـاني. إنـه انتصـار العناصـر الخارجيـة علـى دنيـا الداخليـة. وفـوق هـذا فـإن المصـور، كـي يكـون صورتـه، يجـد نفسـه منسـاقًا إلـى إجـراء عمليـة حشـود وإلـى أن يدخـل فـي الـكادر عناصـر ديكـور أو مجـرد أشـياء لا لـزوم لهـا، لكـي يحـدث التـوازن البنائـي.

(ج) وأخيـرًا لا آخـرًا فـإن الشاشـة بوصفهـا سـطحًا ذا أربعـة أضـلاع، تصبـح محسوسـة بشـكل مزعـج وتضطرنـا إلـى التلفـت ذات اليميـن وذات الشـمال أمـام حائـط مـن القمـاش، بـدلًا مـن أن نغـوص فـي عمـق الشاشــة العاديــة الــذي يأخذنــا بروعتــه السـلمية... أمــا الصــوت المجسـم فهـو بعيـد عـن أن يكـون تقدمًـا ثوريًـا... وفضـلًا عـن أن الصـوت العـادي قـادر علـى إحـداث المؤثـرات نفسـها، فـإن الصـوت المجسـم مزعـج، لأنـه يحـس كمـا لـو ان مصـدرًا صوتيًـا فـي حالـة تنقـل.

وهـذا كلـه يـؤدي إلـى أن تصبـح المشـاركة صعبـة إن لـم تكـن مسـتحيلة، فنحـن لا نعـد مشـاركين فـي عمـل فنـي، بـل متفرجيـن علـى مشـهد. والسـينما سـكوب هـي بالنسـبة إلـى السـينما الكلاسـيكية مثـل السـيرك بالنسـبة إلـى المسـرح. وقـد يراجعنـي مـن يقـول إن الشاشـة العريضـة تزيـد مـن واقعيـة الشـيء موضـوع الصـورة. ربمـا كان هنـاك أحسـاس بالواقـع، لا الواقعيـة نفسـها، التـي هـي شـيء مختلـف تمامًـا. إن الواقعيـة بوصفهـا مفهومًـا جماليًّـا هـي أيضًـا، فـي الواقـع، ومهمـا يكـن حظهـا مـن ذلـك ضئيـلًا، تفسـير وتجليـة للواقـع. وإلا فمـاذا يصيـر الفـن؟

أمـا عـن اللـون فإنـه هـو الآخـر يثيـر تحفظـات هامـة، والمسـائل التـي يثيرهـا اسـتخدامه فـي السـينما تتطلـب وحدهـا كتابًـا، لكنـي سـأحاول أن ألخصهـا بإيجـاز:

1 - مشاكل فنية:

لايـزال اللـون فـي مرحلـة التعثـر والعتمـة، ونقائصـه تسـيء إلـى صـدق الدرامـة وتشـتت اهتمامنـا، أمـا الأسـود والأبيـض فـإن لهمـا هيبـة جماليـة فـلا يـزال اللـون الـرديء بعيـدًا عـن الحصـول عليهمـا و"التكنيكـولار" ومشـتقاته لا يوصـل فـي أغلـب الأحـوال إلا إلـى "شـخبطات فظيعـة". و"السـوفكلار" هـو الوحيـد الـذي يعطـي منـذ الآن ألوانًـا جميلـة حقًّـا وقريبـة مـن الحقيقـة بشـكل محسـوس (انظـر فيلـم "الحصـاد" لبودوفكيـن).

2 - مشاكل سيكولوجية:

تـدل التجـارب علـى أننـا نـدرك الألـوان إدراكًا قليـلًا وسـيئًا بشـكل عـام، إلا عندمـا تكـون قيمـة دالـة (كالخطـر فـي ضـوء أحمـر فـي مفـرق الطـرق). وكمـا أن هنـاك اختيـارًا تفصيليًّـا للأصـوات حسـب درجـة اهتمامنـا بهـا (مثـلًا عندمـا أتكلـم مـع أحـد علـى الرصيـف، فإنـي أسـمع ضجـة الشـارع بوضـوح أقـل)، فلمـاذا لا تحـدث الظاهـرة الطبيعيـة نفسـها بالنسـبة إلـى اللـون وبعبـارة أخـرى، هـل حقًّـا أن يكـون اللـون ثابتًـا ومسـتحوذًا مهمـا كانـت قـوة التلويـن الدرامـي للمشـاهد المتنوعـة فـي الفيلـم؟

3 - مشاكل جمالية:

يبـدو أن اللـون يفـرض نفسـه فـي الأفـلام الأسـطورية مثـل "سـادكو" والخرافية مثـل "روبـن هـود" وأفـلام الغابـة مثـل "النهـر" وأفـلام الميوزكهـول مثـل "أمريكـي فـي باريـس" والأفـلام التسـجيلية والرسـوم المتحركـة.

ومــن الواضــح أن الموضوعــات الســيكولوجية والدرامــات ذات الطابــع الداخلــي البحــت وصراعــات الضمائــر لا تنتظــر الشــيء الكثيــر مــن اللــون. ومــاذا يســع اللــون أن يضيــف إلــى فيلــم "يوميــات قســيس ريفــي" أو إلــى فيلــم "لقــاء قصيــر".

ثــم أليــس قليــلًا جــدًّا مــا تكســبه الموضوعــات المســتمدة مــن الأدب الكلاســيكي مــن اللــون، نظــرًا إلــى أســلوبها القليــل الحــظ مــن الناحيــة الوصفيــة، مثــل "أميــرة كليــف" مثــلًا؟ إن اللــون، فــي دوره الدرامــي،

هــو اكتشــاف رومانتيكــي (انظــر هيجــل). وإذا كان مــن المؤكــد أن هنــاك حاجـة إلـى اللـون فـي «هرنانـي» أو «لونزاسـيو» فهـل هنـاك حاجـة إليـه فـي «الأحمـر والأسـود»، تلـك الروايـة ذات الحـظ القليـل مـن الناحيـة الوصفيـة فـي أسـلوبها، وذات الموضـوع القائـم علـى «باطـن» النفـس؟

(ب) مشكلة مفهوم دور اللون في السينما:

يعـرض الفيلـم فـي زمـن معيـن ويحكـي قصـة، وينبغـي إذن أن يكـون اللـون فـي الفيلـم قيمـة "دراميـة" وليـس فقـط قيمـة تصوريـة ووصفيـة. ولا يعنـي هـذا أنـه ينبغـي أن يكـون اللـون أقـرب مـا يمكـن إلـى الإخـلاص للواقـع (علـى الأقـل فـي الأفـلام الواقعيـة)، بـل إنـه ينبغـي أن يسـاهم فـي الحـدث ويتابعـه فـي موازنـة لحينـه (بواسـطة الديكـور). وأن يعبـر بطريقـة فنيـة عـن الدرامـا الداخليـة للشـخصيات. ومـن هـذه الوجهـة أيضًـا كان فيلـم «الحصـاد» نجاحًـا رائعًـا. وليـس لـي أن أرى أن هـذا الفيلـم - بجمـال ألوانـه، وبالمفهـوم المحكـم لـدوره الدرامـي الـذي يكشـف عنـه - يسـبق بمراحـل كل مـا أخـرج فـي أي مـكان آخـر.

ومهمـا يكـن مـن شـيء، فإنـه ينبغـي أن نقـر أن الصـورة الفيلميـة - بالرغـم مـن بعـض أوجـه النقـص فيهـا (وكلهـا متعلقـة بالتعبيـر) مـن ناحيـة الأمانـة فـي عـرض الحيـاة - تظهـر كل مـا تعرضـه بمظهـر عجيـب، ولـو لـم يكــن ذلــك إلا لأنهــا تتجــه أولًا إلــى البصــر، وهــو أكثــر حواســنا واقعيــة. والسـبب العميـق لذلـك هـو أن الصـورة هـي قبـل كل شـيء حقيقيـة علميـة، فهـي نتـاج عمـل الأشـعة المضيئـة علـى سـطح كيميائـي حسـاس، بوسـاطة

جهاز بصري يسمى "عدسة". فآلة التصوير تنقل الشريحة من الواقع الذي يعرضه عليها المصور، بدقة كاملة. ونحن نعرف مدى الاحترام الذي تتمتع به الوثيقة الفوتوغرافية في نظر المجموع البشري، وحتى في نظر القانون. ونجد نوعًا من الدليل على ذلك في قدرتنا على "تزييف" صورة بينما لا يفكر أحد في تزييف رسم.

هذه الخاصية الواقعية للصورة تفسر تفسيرًا جزئيًّا كل ظواهر الاندماج والتصديق التي تربط الجمهور بالفيلم. ونحن نعرف الحادث الدرامي الذي وقع منذ سنوات في إيطاليا، عندما سقط بعض البياض القديم من سقف سينما صغيرة بالريف أثناء ظهور تفجر بركاني على الشاشة، فاستولى الذعر على المتفرجين واندفعوا في فوضى مضطربة نحو باب الخروج، مما أدى إلى وقوع بعض الضحايا.

والعامل الآخر الذي يحكم الاندماج هو استعداد المتفرج للاستيعاب. ذلك أننا، في السينما، لا نعود في الدنيا مجبرين على التنبه إلى نوائبها وشراكها، بل أمامها، آمنين، ومجهولين، ومستعدين للاستيعاب. نحن، أمام الفيلم، أحرار حرية مطلقة في المساهمة الكاملة. ويروي بالإشارة أسطورة صينية مسلية يمكن أن يفيدنا مغزاها في هذا المقام، ذلك أن رسامًا صينيًّا كان قد رسم واديًا يتلوى فيه ممر يختفي في النهاية وراء جبل، فلما فتنه المنظر الذي أبدعه دخل فيه ومشى في الممر حتى غاب وراء الجبل، ولم يظهر بعد ذلك أبدًا! كم من المتفرجين يدخلون على هذا

النحـو فـي العالـم الـذي تقدمـه لهـم الشاشـة ولا يعـودون قادريـن علـى التخلـص منـه[1].

وتتـاح لنـا هنـا فرصـة للـكلام عـن مسـألة الكـذب فـي السـينما، مـن وجهـة النظـر الجماليـة بالطبـع. ذلـك أن مـن بيـن مؤلفـي الأفـلام العارفيـن قـدر الواقـع الملتحـم بالصـورة، مـن وجـدوا أنفسـهم مدفوعيـن إلـى اسـتخدامها فـي تضليـل المتفـرج، عـن طريـق مؤثـرات قائمـة علـى المفاجـأة أو التشـويق، أي الانتظـار المفعـم بالقلـق. ومـن هنـا نـرى فـي كثيـر مـن الأفـلام البوليسـية ("صلـب اللهـب" و"الخدعـة الكبـرى" مثـلًا) متهميـن يقصـون مـا قامـوا بـه مـن أعمـال تعـرض علينـا بطريقـة "العـودة إلـى الـوراء"، ثـم يحـدث بعـد ذلـك أن يتضـح أن هـذه الحكايـة غيـر صحيحـة. وإنـه ليسـعنا، دون أن نسـقط فـي تزمـت مضحـك أن نجـد فـي هـذا خرقًـا لقاعـدة التمثيـل السـينمائي، مـن ناحيـة أن الصـور فـي هـذه الحالـة تفقـد قدرتهـا الموضوعيـة فقـدًا متعمـدًا، فـلا تعـود فـي جملتهـا غيـر صـور لعـدم ديجيتكـي[2] (مـا دامـت هـذه الأحـداث لـم تحـدث فـي

(1) شاهد تصويرًا عجيبًا لهذه الحكاية في فيلم ليستر كيتون هو "شرلوك الصغير": بيتر كيتون يدخل، في الحلم، في العالم الذي يظهر على الشاشة، ويجد نفسه مشتبكًا مع الشخصيات التي تتحرك عليها، بعد أن "صار" أحدهم بواسطة المزج (تشابك في الظهور والاختفاء).

(2) كلمات دياجيتك وديجيز وضعها مجموعة من الباحثين بإشراف آتيين سوريو وتعني: "كل ما ينتمي، بمفهوم سهل، إلى الحكاية المروية، إلى العالم الذي تفرضه أو تقترحه رواية الفيلم" (العالم الفيلمي).

الواقـع) مـع تمتعهـا بالوجـود الفيلمـي (مـا دامـت مـع ذلـك مرئيـة علـى الشاشــة).

ونجـد مسـألة قريبـة مـن هـذه معروضـة فـي فيلـم "جمـال الشـيطان" حيـث يصـور "مفيسـتو" لفاوسـت مسـتقبلًا مرعبًـا لـن يتحقـق. ونحـن هنـا أمـام صـور لشـيء ممكـن الوقـوع، وهـي فـوق هـذا معروضـة فـي مـرآة، ممـا ينقـص وزنهـا الواقعـي، لكـن هـذا الشـيء لا ينتقـل إلـى الوجـود الدييجيتيكي، وإن كان ذلـك لا يمنـع أن لـه وجـودًا فيلميًـا حقيقيًـا.

والخاصية الهامة الثانية للصورة الفيليمية هي أنها دائمًا "في الحاضر".

بوصفهـا شــريحة مــن الواقــع الخارجــي، تتقــدم إلــى حاضــر تصورنــا وتســجل فــي حاضــر وعينــا: فعــدم التــوازن الزمنــي لا يحــدث إلا بتدخــل التقديــر، إذ أنــه هــو وحــده القــادر علــى وضــع الأحــداث الديجيتيكيــة فــي

وهذه الكلمات تطابق كلمة "دراما" و"درامي" بالمعنى اللغوي (دراما: حدث، تتابع أحداث) وليس بمفهومها الخاطئ كعكس لكلمة "كوميك".

مثالان: يحدث كثيرًا أن يقوم شخصان على التتابع بتمثيل الشخصية "الدييجيتكية"، نجمة وبديلتها، أو طفل ورجل - وفي فيلم أسود وأبيض، تكون الراية الفرنسية "دييجيتيكية" - أزرق وأبيض وأحمر.

وفي هذا الكتاب سوف أستخدم دائمًا كلمة "درامي" بمعناها الأصلي كما يحدده معجم الأكاديمية الفرنسية: "تقال عن المؤلفات الموضوعة للمسرح والتي تعرض حدثًا تراجيديًا أو كوميديًا". ولكني سأقصر استعمالها على دلالة المظاهر أو المكونات الجمالية والسيكولوجية والخلقية على حين سيكون لكلمة دييجيتيك طابعها من وجهة النظر المادية: الإخراج وتمثيل الممثلين والأشياء والعوالم التي يخلقها الفيلم.

الماضـي بالنسـبة إلينـا، أو تحديـد عـدة مسـتويات زمنيـة فـي أحـداث الفيلـم. وعندنـا الدليـل المباشـر، عندمـا نصـل إلـى السـينما خـلال العـرض فـإذا كان الحـدث المعـروض عنـد ذلـك علـى عيوننـا يكـون "عـودة إلـى الـوراء بالنسـبة إلـى الحـدث الرئيسـي، فإننـا بالطبـع لا نلحـظ أن الأمـر كذلـك، وينتـج عـن ذلـك اضطـراب فـي الفهـم".

كل صـورة فيلميـة هـي إذن فـي الحاضـر. والماضـي والماضـي الأسـبق، والمسـتقبل المحتمـل، ليسـت إلا نتـاج حكمنـا الشـخصي فـي مواجهـة بعـض وسـائل التعبيـر الفيلميـة التـي تعلمنـا "قـراءة" مدلولوهـا. وترجـع أهميـة هـذه الحقيقـة إلـى أن كل محتـوى وعينـا فـي الحاضـر دائمًـا، ومثـل ذكرياتنـا فـي ذلـك مثـل أحلامنـا. ونحـن نعـرف حقًـا أن العمـل الرئيسـي للذاكـرة قائـم علـى الحصـر الدقيـق للذكريـات، تلـك المشـروعات الديناميكيـة، فـي الزمـان والمـكان. والأحـلام، مـن جهـة أخـرى، محـددة كل التحديـد فـي انبثاقهـا وليـس فـي محتواهـا بالحالـة الحاضـرة لتكويننـا الجسـماني والنفسـاني، وأن حالـة الكوابيـس لترينـا أن محتـوى أحلامنـا يدخـل فـي إدراكنـا بـادئ ذي بـدء علـى أنـه "حاضـر". وأن هـذا ليسـمح بفهـم السـهولة التـي تسـتطيع بهـا السـينما أن تعبـر عـن الحلـم، والـزاد العظيـم الـذي يكونـه الفيلـم للحلـم، وفـوق هـذا أيضًـا أحـلام اليقظـة. ومـن المؤكـد أن "مدمنـي" السـينما يمكـن أن ينتهـي بهـم الأمـر إلـى حالـة لا يعـودون معهـا قادريـن علـى أن يميـزوا فـي ذاكرتهـم بيـن الصـور الفيلميـة، وذكرياتهـم الحقيقيـة، لفـرط ضخامـة التطابـق البنائـي لهاتيـن الظاهرتيـن النفسـانيتين.

ومـن جهـة ثالثـة، تكـون الصـورة "واقعًـا فنيًـا"، أي أنهـا تقـدم رؤيـة مختـارة للطبيعـة، ومكونـة، ومصفـاة، وبكلمـة واحـدة رؤيـة جماليـة وليـس مجـرد نسـخة بسـيطة مطابقـة للطبيعـة.

وصمـت السـينما فـي الماضـي، والأسـود والأبيـض، والطابـع المصطنـع للألـوان الحاليـة، والـدور البالـغ الأهميـة وغيـر الواقعـي للموسـيقا، والإضـاءة، والديكـورات، والأشـكال المتنوعـة للقطـات والإطـارات وكل المسـائل التـي سـأعود إليهـا فيمـا بعـد، هـي كذلـك عوامـل جماليـة.

وتكويـن الصـورة هـو بـلا ريـب أبـرز هـذه المسـائل، فـكل واحـدة مـن صـور الفيلـم هـي علـى نحوهـا لوحـة صغيـرة، وإنمـا يكمـن الخطـر بالـذات فـي كونهـا أكثـر التزامًـا بقواعـد اللوحـة الفنيـة.

وإذا كانــت قوانيــن تكويــن الصــورة تظـل مـن الناحيـة العمليـة كمـا هـي فـي اللوحـة الفنيـة، فإنـه ينبغـي مـع ذلـك أن نحتـرس مـن الجمـود. ووسـائل التخلـص مـن ذلـك الجمـود هـي الحركـة، وعلـى الأخـص اسـتخدام العمـق فـي الصـورة. وكل جـرأة مسـموح بهـا فـي تكويـن الـكادر (منظـر كبيـر لوجـه مقطـوع لا يظهـر إلا نصفـه مثـلًا)، غيـر أن الشـيء الأساسـي هـو أن يكـون التحـول فـي الصـورة محسوسًـا. إن إطـار اللوحـة يقطـع ويحـدد شـريحة مـن العالـم ويلفـظ الباقـي، وبالعكـس يجـب أن يظـل إطـار الصـورة الفيلميـة تقديريًـا وغيـر ملحـوظ أو محسـوس وأن لا يلفـظ قـط الفيـض الدافـق مـن كل مـا يحيـط بالصـورة مـن أحيـاء وأشـياء (ومـن

الواضح أن دور الصوت في هذا الإيحاء بالعالم غير المنظور على الشاشة له أهمية كبرى).

فالسينما إذن، لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم - ككل فن - تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها للمتفرج شرائح الواقع التي تستخدمها. وستشغلنا مشكلة الرمزية فصلًا كاملًا، فلنقل هنا ببساطة إن ذلك التركيز الهائل للواقع ربما كان أكثر قوى السينما "نوعية". ويكفيني أن أذكر في الختام بعض "الصور الفذة" المشهورة في تاريخ السينما: العين المقطوعة في فيلم "الكلب الأندلسي" أو الوجه الدامي للمرأة الجريحة على سلالم أوديسا في فيلم "المدرعة بوتمكين".

وهنا خاصية أخرى للصورة هي دورها "الدال": فكل ما يظهر على الشاشة في الحقيقة له معنى، وفن الفيلم كغيره من الفنون يستند إلى تقليد أساسي هو إضماره الأزمنة الضعيفة في الحدث، وكذلك الأحداث التي لا علاقة لها بالحكاية الأساسية ذاتها. وفي إمكان الصورة أن تكون دالة، لا بطريقة مباشرة وتصويرية فحسب، وإنما بطريقة رمزية أيضًا، إذا رغبنا في ذلك، كما سنرى في مواضع أخرى، وهي في هذه الحالة الأخيرة تلعب دور الوسيط لحقيقة أعمق، ولما وراء المظاهر. ويكفي أن نفكر مثلًا في الوجود المدهش للوجوه، تلك الكتب المفتوحة على الأنفس، وفي الاستخدام الرائع لها الذي وفق إليه جريف وأيزنشتين ودراير. وأخيرًا يجب أن لا ننسى أن الصورة يمكنها أن تستمد دلالة خاصة من مقابلتها بصورة أخرى، وأن التوليف يستند جزئيًا إلى هذه التجربة.

وللصورة أيضًا خاصية "التعبير الأوحد": فهي، بحكم واقعيتها العلمية، لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تمامًا لطبيعة الأشياء. وقد كتب أبشتين يقول: "لما كانت الصورة تظل دائمًا ملموسة على نحو دقيق وغني، فإنها رديئة الطواعية للتخطيط الذي يسمح بالقيام بتصفيف دقيق ولازم لإقامة بناء منطقي قليل التعقيد"[1]. ومن المناسب هنا أن نتكلم عن علاقات الصورة بالكلمة، التي طالما شبهت بها. وهذه المقابلة يظهر زيفها بالطبع متى فكرنا في أن الكلمة، كالمفهوم الذي تدل عليه، هي فكرة عامة ونوعية، بينما الصورة لها دلالة دقيقة ومحددة فالسينما لا تعرض علينا مطلقًا "البيت" أو "الشجرة" بل "ذلك البيت" المعين "وتلك الشجرة" المحددة.

وهكذا تقترب لغة الصور من لغة بعض الشعوب التي لم تبلغ درجة كافية من التجريد العقلي في التفكير. وقد كتب أبشتين يقول:

"إن الإسكيمو، مثلًا، يستعملون زهاء دستة من الكلمات المختلفة للدلالة على الثلج، تبعًا لحالاته المختلفة من ذوبان وتفتت وبرودة"[2]. هناك إذن فارق هام بين الكلمة والصورة. وفي وسعنا أن نتساءل عن الكيفية التي تعبر بها السينما عن أفكار عامة ومجردة. وقد رأينا، أولًا، أن كل صورة هي إلى حد ما رمزية، إذ أن من السهل أن

---

(1) سينما الشيطان صفحة 56.

(2) سينما الشيطان صفحة 54.

يمثـل رجـل معيـن الإنسـانية كلهـا علـى الشاشـة، لكـن مرجـع ذلـك بوجـه خـاص إلـى أن التعميـم يحـدث فـي وعـي المتفـرج الـذي تقتـرح عليـه الأفـكار بقـوة فريـدة ودقـة لا لبـس فيهـا، مـن صدمـة الصـورة فيمـا بينهـا، وهـذا مـا نسـميه التوليـف الأيديولوجـي.

وينبغـي أن نقابـل لغـة الصـور - أكثـر ممـا نقارنهـا باللغـات التـي لـم تتحـدد مفهوماتهـا - بالكتابـات المثاليـة، وقـد كتـب كانـودو يقـول: "مـا هـي الحـروف الهجائيـة؟ إنهـا أسـلوب وتخطيـط يتـم عـن طريـق تبسـيطات تدريجيـة للصـور المألوفـة التـي لفتـت رجـال العصـور الأولـى... وأن اللغـات ذات الكتابـات المثاليـة، مثـل الصينيـة والهيروغليفيـة، لا تـزال تحتفـظ بوضـوح بأصلهـا المصـور"[1]. وإذا صدقنـا فـي هـذا الصـدد كلـود روا فـإن الرجـل الصينـي عندمـا يقـول "أب" فهـو يـرى "يـدًا ممسـكة بعصـا"، وعندمـا يقـول "هـاو، بـون" فهـو يـرى "ولـدًا وبنتًـا معًـا"[2]. وبالطريقـة نفسـها عبـر المصريـون القدامـى والهنـود عـن مـدركات تتطـور نحـو الدقـة شـيئًا فشـيئًا، بـأن أضافـوا إلـى علامـة أساسـية علامـات أخـرى تأتـي لتحديدهـا وإعطائهـا معنـى. وعلـى هـذا النحـو تـزاول السـينما التعبيـر، وهـي عمليـة لا نـرى منهـا بالطبـع إلا التركيـب النهائـي. وسـنرى فيمـا بعـد أن كل التركيـزات فـي المـكان وفـي الزمـن، مثـلًا، يتـم عملهـا بمعاونـة عـدد معيـن من المـدركات

---

(1) مصنع الصور - صفحات 34، 35.

(2) مفاتيح للصين - صفحة 253 "طبعة جاليمار" سنة 1953.

الرمزيـة المدرجـة فـي الصـورة، وإنـه ليكفـي، فـي منظـر عـام لمدينـة، أن نضيـف برجـل إيفيـل حتـى يعـرف كل النـاس أنهـم فـي باريـس، كمـا أن وجـود سـيارة رينـو مـن طـراز أربعـة خيـول فـي الشـوارع يوضـح بـلا أي خطـأ ممكـن أن المشـهد يـدور بعـد سـنة 1945، وهكـذا نـرى أن هـذه الطريقـة الخلاقـة لقـدرة الصـورة التعبيريـة لا يسـعها لواقعيتهـا وسـذاجتها إلا أن تذكرنـا بالكتابـات المثاليـة.

والخاصيـة السادسـة والأخيـرة للصـورة الفيلميـة هـي قابليتهـا التشـكيلية أي مرونتهـا وليونتهـا. ولا يتعـارض هـذا مـع مـا قلنـاه عـن خاصيـة "التعبيـر الأوحـد" لأن الصـورة فـي ذاتهـا وبذاتهـا - أي فـي مـادة مـا تعرضـه - هـي فـي الحقيقـة ذات معنـى واحـد محـدد، أي أنهـا لايمكـن أن تكـون مبهمـة أو غامضـة، والمعنـى الثانـي الرمـزي الـذي يسـعها أن تلبسـه لا يمكـن أن يكـون متعارضًـا مـع دلالتهـا المباشـرة. لكـن واقعًـا لـه مضمـون، فـلا وجـود لشـيء معصـوم مـن علاقـة مـا مـع وسـطه. وفـي حالـة الصـورة يكـون هـذا المضمـون مزدوجًـا.

أولًا: "المضمون الفيلمي" نفسه:

تتداخـل الصـورة السـينمائية ضمـن سلسـلة مـن الصـور المتتابعـة التـي يسـتغرق عرضهـا زمنًـا مـا، وهـذا يؤثـر فـي معناهـا بطريقـة محـددة، ونحـن نعـرف تجربـة "كوليشـوف" المشـهورة التـي تبيـن أن نفـس المنظـر الكبيـر لوجـه الممثـل "موسـجوكين" غيـر المكتـرث يمكنهـا أن تعبـر - علـى التوالـي - عـن الرغبـة، وعـن الحـب الأبـوي، وعـن

الألـم، تبعًـا لوضعهـا بعـد صـورة طبـق حسـاء، أو طفـل يلعـب، أو نعـش. وكذلـك لا "نعنـي" صـورة قطيـع مـن الغنـم وحدهـا أكثـر ممـا "تعرضـه" بينمـا هـي علـى العكـس مـن ذلـك تشـحن بمعنـى أكثـر دقـة عندمـا تكون متبوعـة بصـورة جمهـور خـارج مـن المتـرو "الأزمنـة الحديثـة" (لشـابلن).

ثانيًا "المضمون الذهني" للمتفرج:

فـي الإمـكان أن لا يفهـم المتفـرج مـا أراد المخـرج أن يقولـه أو أن يسـيء فهمـه. إن المتفـرج، طبقًـا لانتباهـه ومسـتوى ذوقـه وتعلمـه وثقافتـه وآرائـه الأخلاقيـة والسياسـية والاجتماعيـة ووجهـات نظـره، يسـتطيع أن يـرى فـي الصـورة نفسـها معانـي شـديدة التنـوع. إن مثـل الصـورة مثـل حبـة الحنطـة فـي آيـة الإنجيـل، فـي الإمـكان أن تسـقط فـي الأرض الطيبـة، أو بيـن الأشـواك، أو علـى الصخـر. وهنـاك تصـورات بقـدر عـدد المتفرجيـن. وليسـت السـينما بالميـدان الوحيـد الـذي يتنـوع فيـه العمـل الفنـي فـي تلك المرايـا العديـدة ذات الجوانـب المتعـددة التـي هـي ضمائـر المشـاهدين.

وإذن فالصـورة وحيـدة المعنـى حقًّـا فـي محتواهـا المـادي الذاتـي، لكنهـا مـع ذلـك مرنـة علـى نحـو مدهـش، عندمـا تقابـل بجاراتهـا اللاتـي يعطينهـا "المعنـى" الـذي يريـده المخـرج. وإذا كان فـي وسـع الوثيقـة الفوتوغرافيـة أن تضمـن ماديـة الواقـع الـذي تصـوره ذاتهـا (مـع افتـراض

أنـه لـم تحـدث فيـه خدعـة)، إلا أنهـا لا تثبـت شـيئًا مطلقًـا فيمـا يتعلـق بمعنـى الحـدث. ومـن هنـا دور التوليـف أو التعليـق. والجرائـد السـينمائية ترينـا ذلـك كل يـوم.

ويتوقـف كل شـيء فـي النهايـة وإلـى حـد كبيـر، فـي إدراك المتفـرج الصـور، علـى محتـواه المعنـوي والذهنـي، لأنـه دائمًـا عرضـة أمـام الصـورة للوقـوع فـي "معنـى عكسـي" أو "معنـى زائـف"، أي أنـه يمكـن أن يفلـت منـه الجوهـر. وقـد أثبتـت تجـارب عديـدة أن الصغـار والمتأخريـن مـن الناحيـة العلميـة كثيـرًا مـا يـرون فـي الصـورة تفاصيـل لا أهميـة لهـا، كانـت موجـودة بشـكل عرضـي فـي مجـال آلـة التصويـر بينمـا يهملـون مضمـون الصـورة الـدال الـذي يحمـل التعبيـر الحـق.

وكل هــذا يبيــن أن الصــورة الفيلميــة رغــم دقتهــا، بالغــة الليونــة وقابلــة لمختلـف التفسـيرات. ومـع ذلـك فإننـا نخطـئ إذا دفعتنـا هـذه الحالـة إلـى الوقـوع فـي تعميـم لا مبـرر لـه، فإنـه مـن الممكـن أن نتجنـب كل خطـأ فـي التفسـير، وذلـك بالالتجـاء إلـى نقـد الوثيقـة الفيلميـة فقـدًا داخليًـا وخارجيًـا: فالنقـد الداخلي يكـون بالنظـر إلـى الفيلـم بوصفـه "كلًّا" ذا معنـى لا يسـعه مطلقًـا أن يكـون كلـه غامضًـا، والنقـد الخارجـي قائـم علـى أن شـخصية المخـرج ومفهوماتهـا عـن العالـم يمكنهمـا أن يوضحـا معنـى رسـالته تقريبًـا.

ولا نطيــل فــي شــرح الأهميــة القصــوى لتلــك العلاقــة المتبادلــة وذلـك التفاعـل الجدلـي بيـن الفيلـم والمتفـرج. وهــذه العلاقــة، متضامنــة

مـع العوامـل الخمسـة الأخـرى التـي أعتقـد أنـي اسـتطعت أن أحددهـا فيمـا سـبق، تبيـن الطابـع الأصيـل حقًّـا والخـاص بالشـعور الفيلمـي، هـذا الشـعور الـذي يتكـون مـن عقـدة داخليـة، وتسـمح بفهـم الأسـباب العميقـة لتلـك "القـوة" العليـا للعـدوى العقليـة التـي يحققهـا العـرض السـينمائي، طبقًـا لتعبيـر جـان أبشـتين[1].

---

(1) في مدركاتنا الدارجة نختار عناصر من الواقع ونرتبها في تركيب إجمالي، أما أمام الفيلم فإننا ندرك صورة للواقع تمت فيها عملية الاختيار والترتيب. ومن هنا ينشأ إدراك من الدرجة الثانية، يتيح حدوث مساهمة غير كاملة، تترك هامشًا من الحرية، هو الذي يبنى عليه أساس الموقف الجمالي.

الفصل الثاني
الدور الخلاق لآلة التصوير

بعـد أن حددنـا الخصائـص العامـة للتصويـر، ينبغـي علينـا أن نـدرس الآن طرقهـا الخلاقـة أي - قبـل كل شـيء - دور آلـة التصويـر بوصفهـا عامـلًا فعـالًا لتسـجيل الواقـع.

وفــي هــذا الصــدد كتــب «ألكســندر أســتروك»: «إن تاريــخ الفــن السـينمائي يمكــن اعتبــاره فــي مجموعــه تاريــخ تحريــر آلــة التصويــر»[1].

وإنـه لصحيـح حقًّـا أن إطـلاق الحريـة لآلـة التصويـر كان لـه أهميـة قصـوى فـي تاريـخ السـينما، وأن مولـد السـينما كفـن يـؤرخ باليـوم الـذي فكـر فيـه المخرجـون فـي تحريـك آلـة التصويـر خـلال المشـهد نفسـه إذ أنـه تـم بذلـك اختـراع التغييـرات فـي أحجـام المناظـر، التـي تعتبـر حـركات آلـة التصويـر نفسـها حالـة خاصـة منهـا (ولنلاحـظ فضـلًا عـن ذلـك أنـه فـي أسـاس كل تغييـر فـي المنظـر توجـد حركـة فـي آلـة التصويـر، فعليـة أو افتراضيـة) وبالتالـي اختـراع التوليـف الـذي هـو أسـاس الفـن السـينمائي.

---

(1) "الشاشة الفرنسية عدد 101 (3 يونيو 1947).

ومـن جـورج سـادول أسـتعير بعـض المعلومـات الفنيـة كـي أخطـط تاريخًـا موجـزًا لهـذا التحـرر: فلقـد ظلـت آلـة التصويـر زمنًـا طويـلًا جامـدة فـي مكانهـا كمـا لـو كانـت موضوعـة فـي الصفـوف الأولـى فـي المسـرح. وهـذه هـي القاعـدة المتعـارف عليهـا، قاعـدة وحـدة زاويـة الرؤيـة، التـي قـادت "ميليـس" طـوال عملـه الفنـي، هـو الـذي كان خالقًـا بالـغ الخصوبـة والعبقريـة.

ومـع ذلـك فـإن حركـة آلـة التصويـر إلـى الأمـام أو الـوراء قـد اخترعـت تلقائيًـا منـذ سـنة 1896 علـى يـد مصـور مـن العامليـن مـع لوميـر، كان قـد وضـع آلـة التصويـر فـي جنـدول بفنيسـيا. وفـي فيلـم "عـذاب المسـيح"، الـذي أخرجـه زيـكا سـنة 1905، نـرى لقطـة بانوراميـة تتبـع حركـة المجـوس أثنـاء وصولهـم أمـام مـذود بيـت لحـم. لكـن الفضـل يرجـع إلـى إنجليـزي هـو ج. أ. سـميث (الـذي يمثـل مـا سـماه سـادول "مدرسـة برايتـون") فـي تخليـص آلـة التصويـر منـذ سـنة 1900 مـن جمودهـا، بتغييـر زاويـة الرؤيـة فـي المشـهد الواحـد فـي الانتقـال مـن منظـر إلـى آخـر. وفـي عـدد مـن الأفـلام التـي تـم إخراجهـا فـي تلـك الفتـرة تنتقـل آلـة التصويـر بحريـة كافيـة مـن المنظـر العـام إلـى المنظـر الكبيـر، وإن كان هـذا الأخيـر قـد قـدم فـي ذلـك الوقـت بتواضـع وديـع علـى أنـه "خدعـة" ينظـر إليهـا مـن خـلال عدسـة أو منظـار معظـم. وقـد كتـب "سـادول" يقـول: "لقـد حقـق سـميث تطـورًا حاسـمًا فـي السـينما إذ تجـاوز زاويـة رؤيـة أديسـون المحـددة فـي الزوتـروب ومسـرح العرائـس، وكذلـك زاويـة رؤيـة لوميـر التـي لا تزيـد علـى عمـل مصـور فوتوغرافـي مـن الهـواة يحـرك واحـدة فقـط

مـن صـوره، وأيضًـا وجهـة نظـر "ملييـس" المطابقـة لزاويـة نظـر الجالـس فـي الصفـوف الأولـى، علـى بسـاط سـحري..."[1].

ومنـذ ذلـك الحيـن أصبحـت آلـة التصويـر آلـة التسـجيل المرنـة التـي نعرفهـا اليـوم. فهـي أولًا، قـد وضعـت فـي خدمـة دراسـة موضوعيـة للحـدث أو الديكـور. ولنتذكـر حـركات آلـة التصويـر إلـى الأمـام والـوراء التـي كشـفت قصـور كابيريـا، وقـد مهـدت هـذه الحـركات الطريـق لـكل الحـركات الأخـرى. وعلـى الأخـص الحركـة التـي صعـدت فيهـا آلـة جريفيـث فـي بالـون فكشـفت الديكـور الهائـل لمدينـة بابـل فـي فيلـم "التعصـب". ولـن تلبـث آلـة التصويـر أن تعبـر أكثـر فأكثـر عـن وجهـات نظـر «ذاتيـة» بحـركات متزايـدة الجـرأة، فنجدهـا فـي فيلـم «آخـر البشـر» تقـذف نفسـها إلـى الأمـام كمـا لـو كانـت تجسـم فـي الفضـاء خـط سـير كلمـات ربـة بيـت تصبـح مثرثـرة لجارتهـا بقيـل العمـارة وقالهـا. وبعـد بضـع سـنوات فـي فيلـم «سـقوط آل أوشـير» بـدت آلـة جـان أبشـتين كمـا لـو كانـت محمولـة بيـن أوراق شـجر ميتـة فـي قلـب ريـح عاصفـة. بينمـا جعـل أيزنشـتين الآلة - فـي حركة أماميـة مشـهورة - تأخذ مكان ثـور مندفـع فـي حالـة شـبق نحـو بقرة (فـي فيلـم «الخـط العـام»)[2]. أمـا أبيل جانـس فلـم يكفـه لإخـراج فيلمه "نابليـون" أن يسـتخدم آلات صغيـرة موضوعة داخـل مقذوفـه مثـل قذائـف المدفـع، بـل "يقـال إنـه أراد أن يحصـل علـى

(1) التاريخ العام للسينما: الجزء الثاني ص 173 و174.

(2) تكرر نفس التأثير في فيلم "نشوة".

وجهـة نظـر كـرة مـن كـرات الثلـج فأمـر بقـذف حوامـل متحركـة عليهـا آلات التصويـر فـي فضـاء الاسـتديو، فلمـا اسـتبد القلـق بالمنتجيـن وأرادوا نصـب شـباك لحمايـة الكاميـرات مـن التحطيـم احتـج أبيـل جانـس قائـلًا: أليسـت قذائـف الثلـج تتحطـم، أيهـا السـادة؟". وتحطمـت آلـة التصويـر..."[1].

وعلينـا مـع ذلـك أن ننتظـر فيلـم "سـيدة البحيـرة" (1947) لكـي نـرى ظهـور فيلـم علـى الشاشـة يسـتخدم مـن أولـه إلـى آخـره آلـة التصويـر "الذاتيـة"، أي التـي تطابـق عينهـا عيـن المتفـرج بوسـاطة عيـن البطـل. لكـن المخـرج هنـا لـم يفعـل غيـر التنظيـم المنهجـي لتأثيـر سـيكولوجي مسـتخدم منـذ زمـن بعيـد، فمنـذ سـنة 1923 كان أبشـتين قـد وضـع آلـة تصويـر فـوق الخيـل الخشـبية الـدوارة ليعطـي وجهـة نظـر أنـاس محموليـن فـي دورانهـا (فـي فيلـم "قلـب مخلـص")، ومنـذ 1924 كان "رينيـه كليـر" قـد روع قلـوب آلاف مـن المشـاهدين عندمـا جـال بالكاميـرا فـي مرتفعـات ومنخفضـات مدينـة الملاهـي (فـي فيلـم "إنتراكـت")، بينمـا كان جانـس يربـط الكاميـرا فـي كفـل حصـان راكـض ويحصـل بذلـك علـى وجهـة نظـر بونابـرت الهـارب أمـام المواطنيـن الكورسـيكيين. وفـي فيلـم "طريـق الحيـاة" لقطـة سـريعة بانوراميـة سـريعة جـدًّا[2] تصـور انطباعـات قـوم أثنـاء رقصـة فالـس حاميـة. وفـي عـام 1932، فـي فيلـم "دكتـور جيـكل ومسـتر هايـد" أدت أول لقطـة فـي الفيلـم، وهـي لقطـة إلـى

(1) سادول: تاريخ فن السينما، صفحة 168.

(2) أي أن محور عدسة آلة التصوير بمسح المنظر بشكل سريع لا يسمح للصورة بأن تظهر بوضوح على الشاشة.

الأمام، إلى أن يتمثل الجمهور نفسه في بطل الفيلم. وأقرب من هذا إلينا استخدام المخرج الفرنسي، أندريه كايات بذكاء لهذه الطريقة في بضعة فصول من فيلم «المغني المجهول» (1946)، إذ قصر استعمالها على طرق العودة إلى الوراء، كوسيلة لتصوير ذاكرة البطل عندما ترتد إليه شيئًا فشيئًا ويحاول أن ينتزع من الماضي نتفًا من الذكريات[1]. وفي سنة 1940 شرح «أورسن ويلز» في إخراج "قلب الظلام" وفكر في استخدام هذه الطريقة استخدامًا مهجيًّا، لكن المنتجين تراجعوا مفزوعين من جرأته.

وأخيرًا، في سنة 1947، حقق روبرت مونتجمري فكرة كانت تراوده منذ 1938، بإخراجه لفيلم "سيدة البحيرة"، وهو فيلم مثير من ناحية تصميمه نفسه، وإن كان مع ذلك عملًا فاشلًا. وخير تفسير لهذا الفشل قدمه ألبيرت لافاي الذي يرى أن "الخطأ في هذا الفيلم هو أن المخرج خلط بين تمثل المتفرغ لنفسه في شيء وهمي، وتمثله لذاته في شخصية البطل المرئية". والسينما، رسالتها الواقعية، "تجعلنا قبل كل شيء نعرف عن الناس ما يمكن أن نسميه - باللغة الوجودية - طريقة حياتهم في الدنيا... أما في فيلم "سيدة البحيرة" فإن هناك شيئًا شاذًا هو أننا نحس أننا كنا نستطيع أن نكون أكثر وجودًا مع البطل لو أننا كنا نراه على الشاشة بالطريقة العادية. إن عدم وجود البطل الذي يتمثل المتفرج نفسه فيه يجعل من المستحيل حدوث ذلك التمثل الرمزي.

(1) السينما الذاتية: مجلة الأزمنة الحديثة"، عدد 34 (1948).

وإن المقارنـة بـالأدب لتوضـح هـذه المسـألة الحساسـة شـيئًا مـا، وتبيـن السـبب فـي أن هـذا التمثـل مسـتحيل. فـإذا فتحـت روايـة "موبـي ديـك" فإنـي أقـرأ "دسسـت قميصًـا أو قميصيـن فـي حقيبتـي القماشـية العتيقـة ثـم تأبطتهـا وسـعيت فـي طريـق كاب هـورن والباسـفيك. وإذ غـادرت حـي منهاتـن القديـم، وصلـت إلـى نيـو بدفـورد مسـاء يـوم سـبت مـن ديسـمبر. وهنـاك اشـتد ضيقـي عندمـا علمـت أن السـفينة الصغيـرة القاصـدة مينـاء نانتوكيـت قـد أقلعـت مـن مرسـاها..."، ونحـن إذن أمـام قصـة مرويـة بضميـر المتكلـم، والمؤلـف فيهـا يقـص مباشـرة مغامـرات مفـروض فيهـا أنهـا حدثـت لـه، دون بطـل وسـيط فـي نقـل كلامـه. ومـع ذلـك فـإن مـن الواضـح أن هـذه ال - "أنـا" التـي ألقاهـا فـي كل لحظـة لا تجعلنـي أنسـى كلمـا قـرأت "أنـا" أن أفهـم أنهـا تعنـي اسـم ملفيـل بطـل القصـة. ولـم يحـدث لـي فـي أيـة لحظـة أن اندمجـت فـي هـذه "الأنـا" الأدبيـة، بـل كنـت دائمًـا "أنـا" أخـرى قارئـة. وعندمـا أفكـر فـي المؤلـف وسـط مغامراتـه، فإنـي "أراه" مـن الخـارج، تمامًـا مثلمـا يكـون الحـال عندمـا أتخيـل نفسـي عابـرًا ميـدان سـان مـارك، فإنـي أرى نفسـي فـي تصـوري الذهنـي مـن الخـارج، كشـخص "آخـر".

ولمـاذا يـراد إذن أن يكـون الأمـر مختلفًـا فـي حالـة الفيلـم؟ فهـذه النظـرة الموضوعيـة للـذات، أو بالأحـرى النظـرة الموضوعيـة لـذات أخـرى التـي أراهـا فـي مخيلتـي، كيـف يـراد أن لا تتحقـق بحتميـة أكبـر علـى الشاشـة؟

هـذه "الكاميـرا الممثـل" التـي يفتـرض فيهـا أن تكـون "أنـا"، أتصورهـا كمـا لو كانـت "شـخصًا غيـري". وعلـى نحـو أدق: أنـا لا أتصـور مـا يـدور علـى الشاشـة كما لـو كنـت أنـا هـذا "الشـاهد/ الكاميـرا" ولسـت أنـا مـن يتلقـى الكلمـة الموجهـة إلـى الكاميـرا. أنـا ببسـاطة أرى الصـورة التـي يقدمهـا إلـيَّ المخـرج بوصفهـا مطابقـة لإحسـاس "الكاميـرا/ الممثـل" فـي هـذه اللحظـة.

وفـي هـذا "التصويـر مـن الدرجـة الثانيـة" تكمـن الاسـتحالة السـيكولوجية لاندماج المتفـرج مـع آلـة التصويـر. والأثـر الذاتـي الـذي أراده المخـرج السـينمائي لا يتحقـق إذن: إنـي أرفـض أن أعتقـد أنـي أنـا نفسـي "كاميـرا ممثـل".

ومـن جهـة أخـرى لمـا كان بطـل الحـدث لا يظهـر علـى الشاشـة وكان مـن المسـتحيل علـيَّ، بنـاء علـى ذلـك، أن أتمثـل بنفسـي فنـه، فـإن الشاشـة تظـل خاويـة خـواء ميئسًـا، فمـا أرى فيهـا غيـر أفعـال أنـاس يظـل سـلوكهم بالنسـبة إلـيَّ، مـن الناحيـة السـيكولوجية، غريبًـا وغيـر مفهـوم.

وقـد بيـن هتشـكوك بخصوبـة جرأتـه الفنيـة، وربمـا عـن غيـر قصـد منـه، حـدود هـذه الطريقـة وخطـر الهـزل الـذي هـي عرضـة لـه، وذلـك بإظهـاره عمليـة "انتحـار ذاتـي" فـي فيلـم "المأخـوذ". فالجاسـوس الـذي انكشـف أمـره يديـر مسدسـه فـي وجـه الكاميـرا المسـتخدمة فـي تلـك اللحظـة اسـتخدامًا "ذاتيًـا" ويطلـق الرصاصـة، فـإذا بالشاشـة تصيـر حمـراء، فبيضـاء، ثـم سـوداء، ولكـن مـن يسـعه أن يقـول إن كانـت وجهـة النظـر هـذه متفقـة مـع الحقيقة؟

وهتشـكوك، بعـد هـذه الغمـزة المتواطئـة مـع الجمهـور، هـو أيضًـا الـذي دفـع حركـة آلـة التصويـر إلـى ذروتهـا وهـو يصـور فيلـم "الحبـل" فـي نقطـة واحـدة مـن الواقـع، إذ أن وصـل "الحلقـات" كان يتـم بنـوع مـن الاختفـاءات التدريجيـة فـي ظهـور الممثليـن أو علـى الصنـدوق، بينمـا آلـة التصويـر لا تتوقـف عـن التنقـل بيـن الشـخصيات طـوال الحـدث.

إن عـددًا معينًـا مـن العوامـل هـو الـذي يخلـق تعبيريـة الصـورة ويضبطهـا: دور آلـة التصويـر الـذي يتكـون مـن أربعـة عناصـر هـي حـركات آلـة التصويـر، والأشـكال المختلفـة للقطـات، وزوايـا التصويـر والـكادرات، ثـم فـي المقـام الثانـي، أنـواع الإضـاءة، وأخيـرًا الديكـورات والملابـس.

حركات الكاميرا

فلنحـاول - دون أن نميـز فـي البـدء بيـن الأشـكال المختلفـة للحـركات - أن نحـدد وظائفهـا المتحـددة مـن وجهـة نظـر التعبيـر الفيلمـي.

وأعتقد أني أستطيع تحديد سبع منها:

(أ) مصاحبـة شـخص أو شـيء متحـرك: آلـة التصويـر تتبـع عربـة السـفر المندفعـة بسـرعة الجيـاد الراكضـة، فـي فيلـم «الملاحقـة العجيبـة».

(ب) خلـق وهـم الحركـة لشـيء ثابت: حركـة إلى الأمـام تعطي الإحسـاس بـأن القلعـة الطائـرة ترتـج علـى أرض المطـار فـي فيلـم «أحسـن سـنوات حياتنـا».

(ج) وصـف مـكان أو حـدث ذي مضمـون مـادي أو درامـي محـدد: فـي فيلـم "14 يوليـو" تكشـف حركـة آلـة التصويـر إلـى الخلفيـة وبالتدريـج المرقـص فـي الهـواء الطلـق، وفـي الفيلـم "معركـة سـتالنجراد" تكشـف حركـة آلـة التصويـر الجانبيـة عـن المعـارك المحتـدة فـي مصنـع الجـرارات.

(د) تحديـد العلاقـات المكانيـة بيـن عنصريـن مـن عناصـر الحـدث بيـن شـخصين أو بيـن شـخص وشـيء بإدخـال شـعور بالتهديـد أو بالخطـر، وذلـك بالتحـرك نحـو الشـخصية التـي فـي حالـة سـيطرة وتفـوق مرسـوم، والتـي تفـوق دون أن تكـون مرئيـة (البنـت تكشـف لشـارلي شـابلن أنـه هـو "النمـرة" الرئيسـية فـي العـرض المسـرحي، ثـم تظهـر آلـة التصويـر صاحـب العمـل وهـو يتجسـس علـى كلامهـا، فـي فيلـم "السـيرك")، أو بالتحـرك نحـو شـيء ينبـع منـه الخطـر أو هـو رمـز لـه (عروسـان متكئـان) علـى حاجـز سـفينة، ثـم تتراجـع آلـة التصويـر وتدخـل فـي مجالهـا حلقـة نجـاة تحمـل اسـم السـفينة "تيتانـك" فـي فيلـم "الموكـب"[1].

---

(1) ولنقل هنا أنه كثيرًا ما يحدث أن تظل آلة التصوير ثابتة ويدخل عنصر جديد في الكادر، مما نجم عنه أثر مفاجأه وصدمة، ويكون هذا الأثر عنيفًا بقدر ما يكون ما على الشاشة مقلقًا أو فجائيًا (انظر مثال فيلم "كنز سيرا ماردي" المذكور فيما بعد). أو ذلك المثال الآخر الذي يفوقه إثارة: والمأخوذ من فيلم "دوران"، فهناك شارع مهجور خلال معركة برلين سنة 1945 وامرأة تخرج من مخبز برغيف في يدها، وتعدو نحو آلة التصوير (الثابتة طوال اللقطة والموضوعة على مستوى الأرض) ثم تخرج من مجال آلة التصوير في المقدمة جهة اليسار، وفي اللحظة نفسها تصفر قنبلة وتنفجر في الجوار القريب، ونرى، على الشاشة التي تظل خالية مدى لحظة منظرًا كبيرًا ليد المرأة الهامدة، وهي تتخلى عن الرغيف الذي يتدحرج على الأرض. وكثيرًا أيضًا ما يحدث أن يخرج من مجال آلة التصوير عنصر ويدخل آخر مرتبطًا بالأول. ففي فيلم "الوادي الأخضر" ترحل ابنة عامل المنجم في عربة خفية مع الزوج الذي فرض عليها، ونرى في الوقت نفسه، في مؤخرة اللقطة ظهور القسيس الذي كان يحبها والذي ينظر إليها وهي تبتعد.

(هـ) التجسـيم الدرامـي لشـخصية أو لشـيء مقـدر لـه أن يلعـب دورًا هامًّا فـي بقيـة الحـدث: حركـة آلـة التصويـر إلـى الأمـام مركـزة علـى الشـمعة التـي سـتحرق كـوخ الأعمـى، فـي فيلـم "أبنـاء هيروشـيما".

(و) تعبيـر ذاتـي عـن وجهـة نظـر لشـخصية، وجهـة نظـر "ذاتيـة": حركـة آلـة التصويـر إلـى الأمـام مركـزة علـى الخاتـم الـذي يحمـل دليـل الاتهـام، فـي فيلـم "ظـل مـن الشـك" أو وجهـة نظـر "موضوعيـة": حركـة آلـة التصويـر إلا الأمـام علـى وجـه لـورا كلمـا اسـتعادت ذكـرى الماضـي، فـي فيلـم "لقـاء قصيـر".

ولنحـدد أن كل حركـة توصـف بأنهـا "ذاتيـة" إذا كانـت آلـة التصويـر تأخـذ مـكان عيـن إحـدى شـخصيات الحـدث، وبأنهـا "موضوعيـة" إذا كانـت آلـة التصوير تعبـر عـن وجهـة نظـر المتفـرج، الشـاهد الخارجـي المحايـد.

والأنـواع الثلاثـة الأولـى مـن هـذه الوظائـف هـي "وصفيـة" بحتـة، أي أن حركـة آلـة التصويـر ليسـت لهـا قيمـة بذاتهـا بـل بمـا تتيـح للمتفـرج أن يـراه "وهـذه الحركـة مضمـرة" ولازمـة فـي الحالتيـن (أ) و(ب)، ويمكـن

إبدالها بسلسلة لقطات منفصلة في الحالة (ج). أما الأنواع الأربعة الأخيرة منها، فإن لها على العكس من ذلك قيمة "درامية" أن الحركة نفسها لها دلالة بذاتها وتستهدف التعبير عن نصر مادي أو سيكولوجي يراد له أن يلعب دورًا حاسمًا في تطور الحدث، بإبراز ذلك العنصر إبرازًا خاصًّا، كما يوضع خط تحت الكلمة لإبرازها.

ويمكننا أن نميز ثلاثة أنواع من حركة الكاميرا: الترافلنج، البانوراما، الكرين.

1 - الترافلنج

الترافلنج عبارة عن تحرك الكاميرا بينما تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابتة.

والترافلنج العامودي نادر، وليس له في الغالب دور غير مصاحبة شخص في حالة حركة: ففي فيلم "الأرز المر" تتبع الكاميرا البطلة وهي تتسلق السقالة التي ستلقي بنفسها من فوقها، وفي فيلم "معركة ستالنجراد" تصاحب الكاميرا هجمة المشاة السوفييت في سلم بيت خرب. وينبغي أن نذكر الترافلنج العامودي المشهور في فيلم "المواطن كين" وفيه ترتفع الكاميرا نحو سقف المسرح بينما تغني "سوزان"، وهذا الابتعاد التدريجي يكشف بقسوة ما في صوت المغنية من مواطن الضعف، ثم تركز الكاميرا المنظر على عاملين من عمال المسرح يعبران بحركة واضحة عن عدم رضائهما عن زوجة كين.

والترافلنـج الجانبـي لـه أغلـب الأحيـان دور وصفـي: فـي فيلـم "الأولاد المرحـون" تجـول الكاميـرا فـي "بـلاج" مزدحـم بالمصطافيـن فتكشـف مشـاهد غريبـة، وفـي فيلـم "أحسـن سـنوات حياتـا" يتتبـع الجنـود الثلاثـة المسـرحون مـن الجيـش، أثنـاء عودتهـم إلـى بلدتهـم، مشـاهد الشـارع البسـيطة المؤثـرة، مـن نافـذة التاكسـي (وجهـة نظـر ذاتيـة).

والترافلنج إلى الخلف يمكن أن تكون له عدة معانٍ:

1 - ختـام فـي نهايـة فيلـم «كسـبنا هـذا المسـاء» تتراجـع الكاميـرا عـن الجماعـة المحيطـة بالملاكـم الجريـح وزوجتـه، وتتوقـف فـي لقطـة ذات منظـر عـام.

2 - ابتعـاد المـكان: البحـار العاجـز كمـا يـراه رفيقـاه فـي الهجـرة، مـن التاكسـي الـذي يحملهمـا بعـد أن تـركاه أمـام بيتـه (فيلـم "أحسـن سـنوات حياتنـا").

3 - مصاحبـة شـخص يتقـدم، ومـن المهـم دراميًّـا أن يظـل وجهـه مرئيًّـا فـي وضـوح: فـي نهايـة الفيلـم "أبـواب الليـل" تسـمح حركـة الكاميـرا فـي ترافلنـج إلـى الخلـف بالاحتفـاظ فـي مقدمـة اللقطـة بوجـه "ديجـو" المعـذب بنهايـة حبـه المفجعـة.

4 - انفصـال معنـوي: انظـر التأثيـر الجميـل النهائـي فـي سلسـلة لقطـات الترافلنـج إلـى الخلـف للمتبطليـن النائميـن، فـي

«العاطليــن»، هــذا التأثيــر الــذي يرمــز إلــى انفصــال «مورالــدو» الشــاب عــن حياتــه المتورطــة كطفيلــي عقيــم.

5 - إحســاس بالعزلـة أو الإعيـاء أو العجـز: لقطـة الترافلنـج إلـى الخلـف فـي نهايـة فيلـم «لـم ترقـص غيـر صيـف واحـد» علـى الفتـي اليائـس لمـوت تلـك التـي كان يحبهـا. ومثلهـا فـي فيلـم «الأهـل الأشـقياء» توحـي برحيـل «القافلـة» نحـو مغامـرات جديـدة أو الترافلنـج إلـى الخلـف فـي فيلـم "هـذا البـلاج الصغيـر الجميـل" علـى الشـخصيتين اللتيــن يبتلعهمــا بالتدريــج فضــاء "البــلاج" المهجــور، فعبــرا بذلــك عــن بؤســهما المعنــوي. أو الترافلنــج إلــى الخلــف علــى النهــر الــذي تتســاقط فوقـه قطـرات المطـر فـي فيلـم "نزهـة ريفيـة" وهـي حركـة تعبـر - بطولهـا المفعـم بالإصـرار ومـا فـي مضمونهـا مـن حـزن شـجي - تعبيـرًا يبلـغ حـد الضنـى عـن الحنيـن إلـى هنـاء مسـتحيل.

وأخيـرًا ينبغــي أن نــدرس فــي شــيء مــن الإســهاب حركــة الترافلنــج إلــى الأمــام التــي تعتبــر أكثــر هــذه الحــركات أهميــة وترجــع أهميتهــا بــلا ريــب إلــى أنهــا طبيعيــة أكثــر مــن غيرهــا، فهــي تطابــق فــي الواقــع وجهــة نظــر شــخص يتقــدم، أو تصويــب النظــر نحــو مركــز الاهتمــام. ولنعــد أولًا إلــى ذكـرى الترافلنـج إلـى الأمـام فـي فيلـم "سـيدة البحيـرة" الـذي يبـرره اسـتخدام "ذاتـي" للكاميـرا. وقـد رأينـا أن فـي الإمـكان، علـى نحـو اسـتثنائي، أن يكـون الأمـر متعلقًـا بوجهـة حيـوان "الثـور فـي فيلـم" "الخـط العـام، أو حتـى بوجهـة

نظر شيء (كرة ثلج في فيلم "نابليون") فإذا وضعنا هذا موضع الاعتبار، فإني سأحدد خمس وظائف تعبيرية لحركة الترافلنج إلى الأمام:

1 - تمهيد:

الحركة تدخلنا في العالم الذي سيدور فيه الحدث: أثناء مقدمة فيلم «الكابوس» الإيطالي، ترافلنج إلى الأمام طويل على الطريق الواقع على شاطئ نهر ألبو.

أو بداية فيلم "كسبنا هذا المساء" حيث تبدأ الكاميرا من لقطة عامة لتصل في النهاية إلى الملاكم النائم في حجرته بالفندق.

2 - وصف المكان الدييجيتيكي:

منظر القضبان الهاربة مرئية من مقدمة القاطرة في فيلم "الحيوان البشري".

أوطيران الأكداس في قصر "كين".

3 - تجسم عنصر هام بالنسبة إلى بقية الحدث:

وقد سبق ذكر حركة الكاميرا على الشمعة في فيلم "أبناء هيروشيما" أو على العم شارلي وهو يخرج من المحطة مع أقاربه الريفيين الذين أقبلوا للترحيب به، يمكننا أن نقرأ على و جهه انفعالًا ممتزجًا بالقلق في فيلم "ظل من الشك".

4 - الانتقال إلى داخل النفس:

أي العرض الموضوعي للحلم أو للذكرى أو للهلوسة:

للحلم: الصبي يرى نفسه في الحلم وهو يفوز بما يريده كما في فيلم "الحمار الأبيض".

للذكـرى: السـكير يسـتريح بعـض لحظـات انهيـاره فـي فيلـم "عطلـة الأسـبوع المفقـود".

الهلوسـة: الثائـر الأيرلنـدي الجريـح الـذي يعتقـد أنـه عـاد إلـى السـجن فـي فيلـم "ثمانـي سـاعات مـن إيقـاف التنفيـذ".

5 - التوتر العقلي:

وأخيـرًا، هـذه الوظيفـة هـي بـلا ريـب أكثـر هـذه الوظائـف أهميـة، يعبر الترافلنـج إلـى الأمـام - موضوعيًّـا وماديّـا - عـن التوتـر العقلـي لشـخصية مـا (تأثـر - عاطفـة - رغبـة - فكـرة: وكلهـا عنيفـة وفجائيـة). ويمكننـا أن نميـز ثـلاث طـرق مختلفـة فـي هـذا الاتجـاه.

(أ) معالجـة أسـميها «موضوعيـة» لأن الكاميـرا لا تتخـذ وجهـة نظـر الشـخصية بـل وجهـة النظـر المحتملـة للمتفـرج.

فـي فيلـم "عيـد الفصـح الدامـي" نجـد ترافلنـج سـريعًا إلـى الأمـام علـى الفـلاح الغنـي "بونيفليـو" الـذي يعصـف بـه الرعـب، فـي اللحظـة التـي يـرى فيهـا أمـام بيتـه الراعـي الـذي كان بعـث بـه إلـى السـجن بعـد أن نهـب ماشـيته، وفـي يـده بندقيتـه.

(ب) معالجـة «ذاتيـة» لأن الكاميـرا فيهـا بدقـة تحـل محـل عينـي الشـخصية التـي يـراد التعبيـر عـن مضمونهـا العقلـي. وسـيقال إن الترافلنـج إنـه «واقعـي» إذا كانـت الشـخصية تتقـدم.

ففـي فيلـم "متـرو بوليـس" مثـلًا تجسـم مثـل هـذه الحركـة

الجهـود اليائسـة لرجـل يريـد اقتحـام طريقـة وسـط جمهـور فـي حالـة رعـب، كـي يبلـغ بابًـا يعصمـه مـن تدفـق الميـاه علـى المدينـة المنشـأة تحـت الأرض.

وفـي فيلـم "ظـل مـن الشـك" نـرى ترافلنـج إلـى الأمـام يعطـي وجهـة نظـر الفتـاة التـي تعلـم أنهـا معرضـة للخطـر وتفحـص وجـه عمهـا المعـادي وهـي تتقـدم نحـوه. (ويعـزز الإحسـاس بالقلـق ويقويـه تصويـر العـم وهـو يقـف أعلـى السـلم والكاميـرا تصـوره مـن أسـفل).

(ج) وأخيـرًا سأسـمي الترافلنـج «ذاتيًـا غير واقعـي» إذا ظلت «الشـخصية/ الموضـوع» سـاكنة فـي مكانهـا لا تتحـرك. ويعبـر الترافلنـج فـي هـذه الحالـة علـى نحـو مـا عـن «مرمـى» النظـر وعـن حركـة الاهتمـام والتوتـر العقلـي لتلـك الشـخصية بالنسـبة إلـى شـيء ذي أهميـة دراميـة عظيمـة، وقـد تبلـغ حـد الحيـاة أو المـوت. وهـذا الاسـتخدام للكاميـرا قـد أثمـر عـددًا مـن المؤثـرات ذات الروعـة التعبيريـة البالغـة فـي اللغـة السـينمائية:

ففـي فيلـم "هتشـكوك" المشـهور "ابتـزاز" حركـة ترافلنـج إلـى الأمـام فائقـة السـرعة حتـى تصـل إلـى منظـر كبيـر لوجـه ميـت، تعبـر عـن الاكتشـاف الفجائـي لامـرأة مـا، إن القاتـل ليـس غيـر حبيبهـا الموجـود فـي الحجـرة بيـن رجـال الشـرطة.

وفـي فيلـم "14 يوليـو" تندفـع آنـا وقـد بـرح بهـا الحـزن لمـوت أمهـا المفاجـئ نحـو النافـذة وتنـادي صديقهـا جـان الـذي يسـكن البيـت المواجـه. وهنـا تجسـد الكاميـرا نـداء الفتـاة اليائـس، فتجتـاز الشـارع وتظهـر السـرير الخالـي فـي حجـرة الشـاب فـي منظـر قريـب.

وفـي فيلـم "ظـل مـن الشـك" تعبـر حركـة مماثلـة عـن رعـب العـم القاتـل عندمـا يلمـح فـي أصبـع ابنـة أخيـه الخاتـم الـذي يقيـم الدليـل علـى جريمتـه.

وأخيـرًا فـي فيلـم "الحصـاد" عندمـا تـدرك البطلـة المفزوعـة أنهـا شـربت مـن كـوبٍ مريضـةٍ بالتيفـوس، تثـب الكاميـرا نحـو الأمـام وثبـة هائلـة فتبـرز الكـوب المشـئوم فـي منظـر كبيـر وهاجًـا فـي العتمـة.

2 - البانوراما

البانورامـا هـي عبـارة عـن حركـة دائريـة مـن الكاميـرا حـول محورهـا العامـودي أو الأفقـي دون نقـل الآلـة مـن مكانهـا.

وغالبًـا مـا تبـرر حركـة البانورامـا ضـرورة تتبـع شـخصًا أو عربـة فـي حالـة حركـة. وسـأميز ثلاثـة نمـاذج رئيسـية منهـا:

1 - الوصفي البحت:

والغرض منه كشف مكان ما.

ولــه فــي أغلــب الأحــوال دور تمهيــدي أو ختامــي (مثــل اللقطــات البانوراميــة علــى حــي ســتالنجراد فــي بدايــة وفــي نهايــة فيلــم "أبــواب

الليـل")، أو أنـه يصـور مجـال نظـر شـخصية تمسـح المـكان بنظرتها متطلعـة الأفـق وفـي هـذه الحالـة يبـدأ أو ينتهـي علـى وجـه الشـاهد: مثـل المدرسـة وهـي تنظـر إلـى أطـلال المدينـة فـي فيلـم "أبنـاء هيروشـيما".

2 - التعبيري:

وهـو مبنـي علـى نـوع مـن الخدمـة، وعلـى اسـتخدام غيـر واقعـي للكاميـرا والغـرض منـه الإيحـاء بإحسـاس أو بفكـرة مـا: مثـل اللقطـات البانوراميـة السـريعة التـي تجعـل دوار الراقصيـن محسوسًـا فـي فيلـم "طريـق الحيـاة". أو تلـك التـي نجدهـا فـي فيلـم "تمسـك بأرضـك" وهـو فيلـم هولنـدي قصيـر عـن إعـادة بنـاء مدينـة روتـردام وهـي لقطـات بانوراميـة عاموديـة مـن فـوق إلـى تحـت وسـريعة جـدًّا للعمـارات تعطـي للمتفـرج إحساسًـا بأنـه يـرى تلـك الأبنيـة الفخمـة كأنمـا تنبـت مـن الأرض بسـرعة خارقـة.

3 - الدرامي:

وهـو أكثـر النمـاذج الثلاثـة إثـارة للاهتمـام، لأنـه يلعـب دورًا مباشـرًا فـي الروايـة، والغـرض منـه إيجـاد علاقـات مكانيـة، إمـا بيـن شـخص ينظـر والمشـهد أو الشـيء المنظـور إليـه، وإمـا بيـن شـخص أو عـدة أشـخاص آخريـن يراقبـون مـن جهـة أخـرى. وفـي هـذه الحالـة تدخـل الحركـة إحساسًـا بالتهديـد أو بالعـداء أو بالتفـوق المرسـوم "أن يـرى المـرء دون أن يـرى، مثـلًا" مـن جانـب ذلـك - أولئـك - الذيـن تتجـه الكاميـرا نحوهـم فـي المـكان الثانـي.

وإذا شئنا مثالًا آخر غير مثال فيلم "السيرك" المذكور في بداية هذا الفصل، فإننا نجد المثال المشهور في فيلم "الملاحقة العجيبة": فالكاميرا موضوعة في قمة مرتفع صخري، تتبع مركبة السفر وهي تشق طريقها في قلب الوادي، ثم تنتقل فجأة إلى جماعة قريبة من الهنود المتأهبين للقيام بكمين. وفي فيلم "ظل من الشك" نجد شيئًا مماثلًا: فالكاميرا تترك رجال الشرطة الخائنين وتصور الرجل الذي يبحثان عنه، والذي يرصد حركاتهما بعد أن فر منهما. وفي هذين المثالين يضاعف تصوير اللقطة من فوق مستوى النظر من عجز عربة السفر من جهة، وعجز رجال الشرطة من جهة أخرى.

3 - الكرين مزج غير محدد من الترافلنج والبانوراما ينفذ بآلة تشبه الآلة الرافعة.

وهي حركة نادرة، وغير طبيعية على العموم، للاندماج اندماجًا تامًّا في الرواية إذا ظلت هذه الحركة وصفية بحتة.

ونجد مثالًا لحركة الكرين في فيلم "المطاردة المفجعة" عندما تتبع الكاميرا "ميشيل" الذي خطف المجرمون خطيبته، ثم تصعد عاليًا وتكشف في منظر عام الجمعية التعاونية الذي أطلق فيها الإنذار، ثم تعاود النزول لتصور "ميشيل" والمدير في منظر قريب.

وإذا استعمل الكرين في بداية الفيلم كان له في الغالب دور إدخال المتفرج في العالم الدييجيتيكي الذي يصفه بإلحاح متفاوت (انظر مقدمات أفلام "الشيطان في الجسد" و"المسيح الممنوع" و"ثماني ساعات من وقف التنفيذ")[1].

---

(1) وهذه المناظر مطبوعة على المشاهد التي يدور بينها الحدث كما تبدو من الطائرة.

لكننـا يسـعنا أن نذكـر بضـع لقطـات بالكريـن تسـتحق الإشـارة إليهـا لقوتهـا التعبيريـة. وسـأذكر أولًا تلـك الحركـة المشـهورة التـي قـام بهـا "هتشـكوك" فـي فيلـم "المكبلـون" فالكاميـرا تبـدأ مـن منظـر عـام مـن أعلـى لتهبـط فـي صالـة البيـت مترنحـة حتـى تصـل إلـى منظـر كبيـر لمفتـاح صغيـر تمسـكه البطلـة فـي يدهـا، وتبـرز هـذه الحركـة أهميتـه القصـوى فـي الحـدث. أمـا فيلـم "جريمـة السـيد لانـج" فإنـه يحتـوي علـى لقطـة بالكريـن أحدثـت دويًّـا عنـد ظهورهـا: فالكاميـرا وهـي موضوعـة خـارج البيـت، ترينـا، لانـج وهـو يمسـك مسدسًـا ثـم تتبعـه بينمـا يجتـاز ورشـة المطبعـة ويهبـط السـلم ويخـرج إلـى فنـاء العمـارة كـي يصـرع "باتـالا" الخسـيس الـذي "بعـث إلـى الوجـود" بغـرضٍ واحـد هـو الاسـتيلاء علـى أربـاح الجمعيـة التعاونيـة. وحركـة الكاميـرا الطويلـة هنـا تعبـر بقـوة عـن سـير الأحـداث الكبـار وعـن إرادة "لانـج" النيـرة الحازمـة، إذ يريـد إقـرار العدالـة بنفسـه. كمـا يتضمـن فيلـم "قضيـة باراديـن" لقطـة بالكريـن جديـرة بالمشـاهدة فـي مشـهد المحكمـة: فالكاميـرا تـدور حـول الشـابة المتهمـة بقتـل زوجهـا والجالسـة علـى مقعـد المتهميـن لتصويرهـا فـي نفـس الوقـت مـع وصيـف الضحيـة الـذي يجتـاز القاعـة للوصـول إلـى منصـة الشـهود. ويبـدو لـي، مـن إرادة الاحتفـاظ خـلال لحظـة طويلـة بالخصميـن فـي نفـس الـكادر، فضـلًا عـن الاهتمـام بوجـود وجـه المـرأة فـي مقدمـة اللقطـة، حيـث يكـون فـي الإمـكان قـراءة تعبيـر القلـق اليقـظ، إننـا يمكننـا أن نـرى فيهمـا رغبـة "هتشـكوك" فـي الإيحـاء بوجـود علاقـة بيـن هذيـن الخصميـن، وهـي علاقـة لـم تتحـدد بعـد، وإن كانـت بقيـة الفيلـم سـتوضحها، ورغبتـه فـي خلـق

الإحساس بارتباطها في هذه المغامرة. ونجد حركة مماثلة إلى حد ما في فيلم "هملت" فبينما كان الممثلون المتجولون يمثلون المسرحية التي حسرت القناع عن الملك القاتل، وبينما ظلت الكاميرا موجهة نحو الممثلين، قامت ببضع حركات دائرية ذهابًا وإيابًا حول القاعة، كاشفة في كل مرة وفي منظر قريب عناصر درامية جديدة، كرعب الملك المتزايد، ومظاهر الانتصار الشيطانية عند هملت، والفضول المتزايد من جانب هوراشيو وسائر الحاضرين نحو سلوك الملك.

وينبغي أيضًا ذكر حركة الكرين الفائقة الجمال التي ظهرت في فيلم "الشيطان في الجسد" في اللحظة التي كان الشاب والفتاة فيها يقضيان الليلة الأولى من ليالي الحب: عندما تقوم الكاميرا بترافلنج دائري حول رأس سريرهما ثم تتوقف لحظة على يد تطفئ المصباح القريب من الوسادة، بينما تحاول يد أخرى منعها، ثم تدخل الكاميرا النار في المدفأة في الكادر. وهذه الحركة نفسها التي تبرز الأهمية الاستثنائية للحظة من اللحظات تعود إلى الظهور في لحظة الموت "مارت"، وبذلك يكون مولد هذه العاطفة العظيمة ونهايتها مقترنين، وربما الخطيئة والتفكير أيضًا.

وأخيرًا سأذكر لقطة الكرين التي نجدها في فيلم "وصية الدكتور مابوس" في ذلك الفصل الاستهلالي الذي يعتبر من أروع الفصول في تاريخ السينما: فالمشهد يدور في شبه مخزن مزدحم بأشياء عديدة التنوع بينما تصل من مكان مجاور ضجة تصم السمع، كأنها

تصـدر عـن آلـة شـيطانية، والكاميـرا تتقـدم ببـطء وهـي تكشـف الديكـور وتفصـل الأشـياء المكدسـة وتفتـش الأركان، ثـم فجـأة وبحركـة حاسـمة قصيـرة وسـريعة، تكتشـف رجـلًا متربصًـا وراء صنـدوق وجهـه موسـوم بالرعـب. لقـد حقـق المخـرج "فريتزلانـج" هنـا نقلـة جريئـة، لحسـاب "المتفـرج/ الكاميـرا" لإقـلاق الرجـل المختبـئ، كمـا لـو كانـت مفاجـأة اكتشـافه (المضمـرة مـن جانـب الكاميـرا) لا يسـاويها إلا خوفـه الحقيقـي مـن أولئـك الذيـن يحـاول أن يخفـي عنهـم وجـوده.

ويقـل اسـتخدام هـذه الحـركات المعقـدة لآلـة التصويـر، وهـو مـا نقـره ونستحسـنه، فهـي بشـكل عـام تظاهـر بالبراعـة، كان يخلـب الألبـاب مـن عشـرين سـنة. وسـيظل الهـواة يذكـرون ملـك الحركـة الطويلـة التـي تتبـع العربـة الخفيفـة فـي فيلـم "المؤتمـر يلهـو". والحركـة الأخـرى التـي تفتـح فيلم "الفتيـان المرحـون" والتـي هـي بـلا ريـب أطـول لقطـة بالكريـن فـي تاريـخ السـينما، إذ تتأرجـح فيهـا الكاميـرا وراء الراعـي ذي الصـوت الذهبـي وهـو يقـود قطيعـه، خـلال أربـع دقائـق.

المقاسات المختلفة للقطات

حجـم المنظـر (وبالتالـي اسـمه ومكانـه فـي المصطلحـات الفنيـة) تحددهـا المسـافة بيـن الكاميـرا والموضـوع.

واختيـار كل منظـر يتحـدد بالموضـوع الـلازم للروايـة، وينبغـي أن يكـون هنـاك تعـادل كامـل بيـن نـوع المنظـر ومضمونـه المـادي

مـن جهـة (فالمنظـر يكـون أكبـر أو أقـرب كلمـا كان هنـاك عـدد أقـل مـن الأشـياء المطلـوب (إبرازهـا) وبيـن حجـم اللقطـة ومضمونهـا الدرامـي مـن جهـة أخـرى (المنظـر يكون أكبـر كلمـا كان محتـواه أو دلالتـه الدييجيتيكية أكبر).

حجـم ونـوع المنظـر يحـدد بشـكل عـام طولـه، لأن هـذا الطـول تحـدده ضـرورة إتاحـة الوقـت المـادي للمتفـرج لإدراك مضمـون اللقطـة. ولهـذا تكـون اللقطـة ذات المنظـر العـام فـي العـادة أطـول مـن اللقطـة ذات المنظـر الكبيـر. لكـن مـن الواضـح أن فـي الإمـكان أن تكـون اللقطـة ذات المنظـر الكبيـر طويلـة أو بالغـة الطـول إذا كان المخـرج يريـد التعبيـر عـن فكـرة معينـة، أو فـي هـذه الحالـة تكـون القيمـة الدراميـة مقدمـة علـى مجـرد الوصـف.

ولـن أقـوم هنـا بدراسـة مفصلـة لأنـواع اللقطـات المتعـددة التـي تكـون طبقًـا لتعبيـر هنـري أجيـل المحكـم: "توزيعًـا موسـيقيًّا حقيقيًّـا للواقـع". وهذه الأنـواع عديـدة، وهـي فضـلًا عـن ذلـك قلمـا تكـون ذات معنـى واحـد محـدد، فـإن المنظـر العـام لمشـهد طبيعـي يسـتطيع أن يضـم جـزءًا مـن شـخصية فـي المقدمـة فـي منظـر قريـب. وفـي الإمـكان صـف الممثليـن علـى مسـافات متفاوتـة. وسـنرى أن عمـق الصـورة هـو عنصـر هـام فـي الإخـراج. ولنذكـر مـع "جـورج سـادول" أن كل أنـواع اللقطـات قـد اسـتخدمت قبـل السـينما فـي الفنـون التشـكيلية والزخرفيـة والحفـر علـى المعـادن (مناظـر طبيعيـة، رسـوم لأشـخاص كاملـة أو نصفيـة، ميداليـات، نقـش علـى الأحجـار الثمينـة، إلـخ).

وليس لمعظم أنواع اللقطات من سبب غير سهولة الإدراك ووضوح الرواية، فيما عدا المنظر الكبير والمنظر العام، فإن لهما في أكثر الأحيان دلالة سيكولوجية محددة لا دورًا وصفيًّا فحسب.

والمنظر العام إذ يجعل من الإنسان ذلك الشبح الصغير إنما يعيد إدماجه في العالم ويجعل منه فريسة للأشياء. ومن هنا تلك المسحة السيكولوجية المتشائمة والجو المعنوي المائل إلى السلبية. ويعبر المنظر العام إذن، عن العزلة (روبنسون كروزو صارخًا بيأسه وجهًا لوجه أمام المحيط في فيلم بونويل والعجز عن مغالبة الأقدار) (شبح البطل التعس في فيلم "الشرهون" وهو مقيد إلى جثة وسط وادي الموت)، أو عن التعطيل (مثلما في فيلم «المتعطلون» وهم يقتلون الوقت على البلاج)، أو عن نوع من الذوبان المتلاشي في طبيعة فاسدة (في فيلم «شبكة الصياد») أو إدماج الناس في منظر طبيعي يحميهم بابتلاعه لهم (فصل مستنقعات نهو البو في فيلم «يا بلدتنا»)، أو تصوير أبطال الرواية في ديكور لا نهاية له وحافل باللذة على صورة غرامهم المشبوب (النزهة على البلاج في فيلم «الصنادل»).

أما المنظر الكبير فهو يكون إحدى الإضافات النوعية البالغة الأهمية للسينما. وقد عرف جان أبشتين كيف يحدد صفتها في صفحة بديعة بقوله "ليس هناك حاجز بين العمل الفني وبين المتفرج. إننا لا ننظر إلى الحياة، إننا نقتحمها. وهذا الاقتحام يسمح بكل صلة حميمة. إن وجهًا تحت العدسة المكبرة يستدير ويعرض جغرافيته المضطرمة...

إنهـا معجـزة الوجـود الحقيقـي، الحيـاة نابضـة ومختلجـة ومتضحـة كرمانـة جميلـة شـهية، مقشـرة، قابلـة للالتهـام وذات لـذة غريبـة". ومـن المؤكـد أن المنظـر الكبيـر للوجـه البشـري تتجلـى منـه علـى أحسـن وجـه قـوة الفيلـم السـيكولوجية والدراميـة وأن هـذا النـوع مـن اللقطـات يكـون أول وأصـح محاولـة للسـينما تسـتبطن مكونـات النفـس البشـرية.

ويبلـغ مـن حـدة وحيويـة العـرض الواقعـي للعالـم بواسـطة السـينما أن الشاشـة يمكنهـا أن تجعـل الأشـياء الجامـدة "تعيـش" أمـام أبصارنـا. وأقـول هـذا وأنـا أفكـر مـن ذلـك المنظـر الكبيـر للتفاحـة فـي فيلـم "الأرض" الـذي نسـتطيع أن نقـول عنـه دون أن نتجـاوز الواقـع أن مـن لـم يـره فهـو لـم يـرَ قـط تفاحـة. لكـن الكاميـرا تعـرف علـى الخصـوص كيـف تتفحـص الوجـوه وتجعـل أدق الانفعـالات الداخليـة واضحـة عليهـا. ومـن ذا الـذي يسـتطيع أن ينسـى روعـة وجـه ليليـان جيـس فـي فيلـم "الزنبقـة المحطمـة"، أو وجـه فالكونيتـي فـي فيلـم "عـذاب جـان دارك". ومـن ذا الـذي لـم يبلـغ بـه الانفعـال حـد الدمـوع لرؤيتـه وجـه "هنريـت" الـذي تعذبـه فكـرة اسـتحالة اسـتعادة هنـاء لـم تعـرف كيـف تقنصـه فـي الوقـت المناسـب يـوم تعثـر علـى ذلـك الـذي كان حبيبهـا (سـيلفيا باتـاي فـي فيلـم "نزهـة ريفيـة")، أو وجـه ماريـا عندمـا تفكـر فـي بكـرة الصبـاح، وهـي فـي مطبـخ كئيـب، فـي وطـأة الشـقاء لأنهـا حبلـى (ماريـا بياكازيلـو فـي فيلـم "أومبرتـو د.")، ثـم مـن ذا الـذي لـم ترجفـه الشـفقة أمـام قبـول هـاري لايـم للضربـة القاضيـة مـن جانـب صديقـه الـذي تـدور فـي نفسـه معركـة دراميـة

بيـن الاسـتفظاع والصداقـة (أورسـون ويلـز فـي فيلـم "الرجـل الثالـث" أو "شـيرلي بـوث" فـي فيلـم عـودي ياصغيرتـي شـيبا" إذ هـي عصبيـة ومحتدمـة ومسـتغرقة بتمامهـا فـي حلمهـا الباطنـي القائـم علـى العـودة المسـتحيلة لكلبتهـا الصغيـرة)؟

ويجـب مـع ذلـك أن نلاحـظ أن المنظر الكبيـر، رغم فاعليته السـاحرة، كان فـي أغلـب الأحـوال (وخاصـة فـي المرحلـة الصامتـة) بالاشـتراك مـع التوليـف "التأثـري"، أوضـح مظاهـر "كتابـة فنيـة" لـم تكـن دائمًـا مناسـبة للروايـة، وهـي الآن لا تسـتخدم علـى نطـاق ضيـق، بقـدر مـا اكتسـبت السـينما مـن وسـائل تعبيريـة أخـرى (وخاصـة الصـوت) حيـث تغيـرت أسـاليبها الجماليـة.

وعلـى العكـس ممـا يعتقـده "أندريـه مالـرو" فـي كتابـه "تخطيـط لسـيكولوجية السـينما" لـم يكـن "جريفـث" هـو الـذي "اختـرع" المنظـر الكبيـر المسـتحدث منـذ سـنة 1900، كمـا رأينـاه بفضـل الإنجليـزي سـميث لكـن الواقـع أن جريفـث "كان أول مـن عـرف كيـف يجعـل تلـك النافـذة المدهشـة المفتوحـة علـى النفـس البشـرية، كمـا صـارت كذلـك فيمـا بعـد علـى أيـدي أيزنشـتين وبودوفكيـن ودرايـر. وقـد اعتبـر المنظـر الكبيـر فـي بدايـة الأمـر، ورغـم أن ذلـك يبـدو طبيعيًـا، جـرأة فـي التعبيـر معرضـة إلـى حـد مـا إلـى أن تظـل غيـر مفهومـة مـن المتفـرج. وقـد سـخر ألميـر رايـس مـن الطابـع غيـر المعقـول للمنظـر الكبيـر عندمـا جعـل أبطـال روايتـه "الرحلـة إلـى بوريليـا" يحكـون أن: "عـش عصفـور أبـو الحسـى

علـى شـجرة قريبـة (المعـروف بحجمـه المتناهـي الصغـر) قـد تضخـم إلـى حد جعلنـا نتراجـع مـن الرعـب. وعندمـا تضـاءل حجـم العصفـور بـدا لنـا حمـل يرعـى علـى البعـد كأنـه فـي حجـم فيـل"[1].

إن المنظـر الكبيـر، فيمـا عـدا الحالـة التـي تكـون لـه فيهـا قيمـة وصفيـة فيقـوم بـدور التضخيـم التفسـيري، يمثـل العـزو لمجـال الضميـر أو التوتـر العقلـي العظيـم أو طريقـة تفكيـر مرسـومة. وهـو، كمـا رأينـا، النهايـة الطبيعيـة لحركـة الكاميـرا إلـى الأمـام التـي لا عمـل لهـا فـي أغلـب الأحـوال إلا تقويـة وتدعيـم المحتـوى الدرامـي الـذي يتكـون منـه المنظـر الكبيـر نفسـه. وفـي حالـة تصويـر اللقطـة لشـيء مـا، يعبـر المنظـر عـادة عـن وجهـة نظـر أحـد ممثلـي الديجيـز، ويجسـد الحيويـة التـي تفـرض بهـا عاطفـة أو فكـرة نفسـها علـى نفسـه. ومـن هـذا النـوع المنظـر الكبيـر لسـكين الـورق التـي سـيطعن بهـا الموظـف الصغيـر الهـزؤة "الكلبـة"، أو المنظـر الكبيـر لكـوب اللبـن الـذي يحتمـل أن يكـون مسـمومًا، والـذي يرعـب بطلـة فيلـم "المأخـوذ". وإذا كانـت اللقطـة لوجـه، فإنـه مـن الممكـن بالطبـع أن يكـون هـذا الوجـه "موضـوع" نظـرة شـخصية أخـرى مـن شـخصيات الحـدث، لكـن وجهـة النظـر علـى العمـوم هـي وجهـة نظـر المتفـرج بواسـطة الكاميـرا. وعنـد ذلـك يوحـي المنظـر الكبيـر بتوتـر عقلـي قـوي عنـد الشـخصية. والمثـال موجـود فـي اللقطـات الموجعـة لوجـه لـورا كلمـا غاصـت فـي

---

(1) رحلة إلى بوريللا - صفحة 29.

عبـاب ماضيهـا (فـي الفيلـم "لقـاء قصيـر")، أو لقطـات وجـه جـان دارك وهـي فريسـة التعذيـب النفسـي الـذي ينزلـه بهـا قضاتهـا، فـي فيلـم درايـر والإحسـاس بالضيـق أو القلـق يمكـن أن يقويـه كادر غيـر عـادي (الجـزء مـن وجـه شـخصيات فيلـم "الطوفـان"، مـن إخـراج ديلـوك، وهـو يفكـر فـي الجريمـة التـي ارتكبهـا)، كمـا يمكـن أن يقويـه اسـتخدام منظـر كبيـر جـدًّا يسـمى "منظـر دخيـل" كعيـن المدمـن فـي فيلـم "إجـازة نهايـة الأسـبوع المفقـودة" عندمـا انتزعـه رنيـن جـرس التليفـون مـن نومـه المخمـور، أو كفـم بطـل كفيلـم "بعـد الغـروب يأتـي الليـل"، عندمـا يتفـوه بألفـاظ متنافـرة فـي ذروة إحـدى أزماتـه.

زوايا التصوير

عندمـا لا يكـون لزوايـا التصويـر الاسـتثنائية مبـرر مباشـر مـن موقـف دييجيتيكـي، فإنهـا يمكـن أن تكتسـب دلالـة سـيكولوجية خاصـة.

اللقطـة مـن أسـفل (الموضـوع مصـور مـن تحـت إلـى فـوق، والعدسـة تحـت المسـتوى الطبيعـي للنظـر) يعطـي، علـى العمـوم، إحساسًـا بالتفـوق والحماسـة والنصـر، إذ أنـه يكبـر الأشـخاص ويميـل إلـى تعظيمهـم بإبرازهـم علـى صفحـة السـماء إلـى حـد يتـوج هاماتهـم بهـالات السـحب:

فـي فيلـم «طريـق الحيـاة» منظـر مـن أسـفل، لفتيـان يحملـون قضبانًـا ترمـز إلـى فرحتهـم بالعمـل وبالنصـر الـذي ظفـروا بـه علـى أنفسـهم.

وهنـاك زاويـة مماثلـة تجسـد قـوة الرأسـمالي «لبيـدوف» فـي فيلـم

«نهايــة ســانت بطرســبرج» وكذلــك النبــل المعنــوي والعبقريــة العســكرية لألكســندر نيفســكي.

وأخيـرًا هنـاك اللقطـة مـن أسـفل فـي فيلـم «آخـر البشـر» التـي صـور فيهـا حـارس البـاب فـي الفنـدق الكبيـر وهـو فـي حلتـه القشـيبة وهـي لقطـة تظـل خفيفـة إلـى اللحظـة التـي تـزداد فيهـا حدتهـا بزاويـة عكسـية.

اللقطـة مـن أعلـى (التصويـر مـن أعلـى إلـى أسـفل) يرمـي فـي الواقـع إلـى تصغيـر الشـخص، إلـى سـحقه معنويًـا بخفضـه إلـى مسـتوى الأرض، إلــى جعلــه شــيئًا مغمــورًا فــي حتميــة لا يمكنــه تخطيهــا وكأنــه لعبــة للأقـدار.

ونجـد مثـالًا طيبًـا لهـذا التأثيـر فـي فيلـم «ظـل مـن الشـك»: ففـي اللحظـة التـي تكتشـف فيهـا الفتـاة الدليـل علـى أن عمهـا قاتـل، تتحـرك الكاميـرا فجـأة فـي حركـة إلـى الخلـف ثـم ترتفـع إلـى أعلـى، فتعطـي وجهـة النظـر الناتجـة عـن هـذه الحركـة إحساسًـا متقنًـا بالاسـتفظاع والأسـى اللذيـن يسـتوليان عنـد ذاك علـى البطلـة.

ومثـال آخـر أفضـل - لأنـه طبيعـي أكثـر مـن المثـال السـابق - فـي فيلـم «رومـا مدينـة مفتوحـة»: مشـهد صـوت ماريـا مصـور مـن وجهـة نظـر طبيعية، لكـن اللقطـة التـي يقتلهـا فيهـا الألمـان مأخـوذة مـن الـدور العلـوي لعمـارة، والمـرأة التـي تعـدو فـي الشـارع تبـدو عنـد ذاك حيوانـا هشًّـا وضئيـلًا فـي قبضـة مصيـر عـاتٍ لا يعـرف الرحمـة.

وينبغي الإشارة إلى بعض أمثلة نادرة للقطات عمودية:

فـي فيلـم مارسـيل ليـر بييـه «المـال» وضـع المخـرج الكاميـرا فـي وسـط سـقف قاعـة البورصـة الكبيـرة، فحصـل علـى وجهـة نظـر طريفـة حقًّـا عـن نشـاط رجـال الأعمـال والسماسـرة.

وفـي «قضيـة باراديـن» نجـد نفـس اللقطـة العموديـة المأخـوذة مـن أعلـى لكنهـا هنـا أكثـر تعبيـرًا: وذلـك فـي اللحظـة التـي يعتـرف فيهـا محامـي المتهمـة - الـذي وضعتـه اعترافـات موكلتـه فـي مركـز حـرج - بعجـزه عـن الدفـاع، ويغـادر قاعـة المحكمـة فـي صمـت مطبـق.

وعلـى العكـس مـن ذلـك كان «رينيـه كليـر» مـن قبـل قـد أبـدع لقطـة مـن أسـفل عموديـة وجريئـة بالكاميـرا، سـمحت لنـا بتأمـل الملابـس الداخليـة مـن الطـراز القديـم التـي كانـت ترتديهـا راقصـة سـنة 1925 فـي فيلـم «اسـتراحة».

وهنـاك وجهـة نظـر أكثـر إثـارة للاهتمـام هـي وجهـة نظـر بطـل فيلـم «مصـاص الدمـاء» المنقـول (فـي الحلـم) فـي نعـش زود غطـاؤه بنافـذة صغيـرة.

ويحــدث أيضًــا، بشــكل أنــدر، أن تتأرجــح الكاميــرا لا حــول محورهــا الأفقــي، بــل حــول محورهــا البصــري. وهنــا نحصــل علــى مــا نســميه «كادرات مائلــة» لكــن هــذه المؤثــرات تدخــل ضمــن أنــواع الزوايــا. وإذا كانـت مسـتخدمة اسـتخدامًا ذاتيًـا، فإنهـا تعطـي وجهـة نظـر شـخص غيـر موجـود فـي حالـة سـكون عموديـة. ومنـذ سـنة 1924، فـي فيلـم يحمـل عنـوان «جـاك الصغيـر»، كان كادر مائـل «يطابـق وجهـة نظـر سـجين راقـد

وهــو يــرى مديــر الســجن وأحــد الحــراس يدخــلان زنزانتــه[1]. ونجــد مؤثـرات مماثلـة فـي عـدة أفـلام لهتشـكوك وعلـى الأخـص فـي بدايـة فيلـم «المكبلــون» عندمــا تتأرجــح صــورة رجــل الشــرطة حــول محورهــا أثنــاء اقترابـه مـن البطلـة الممـددة علـى سـريرها. أمـا إذا كانـت هـذه الطريقـة مسـتخدمة اسـتخدامًا موضوعيًـا فإنهـا يمكـن أن تلبـس معنـى أهـم وأكثـر تعبيـرًا: فالجنـود الذيـن يطلقـون المدفـع فـي فيلـم «أكتوبـر» فـي كادر هائـل قليـلًا بحيـث يبـدون كمـا لـو كانـوا علـى طريـق صاعـد، وبتصويـر مـن أسـفل إلـى حـد يجعـل وجهـة النظـر الناتجـة عـن ذلـك تعطـي إحساسًـا عنيفًـا بالجهـد البدنـي وبالقـوة. وأخيـرًا، وهـذا هـو أهـم مـا فـي موضوعنـا، يمكـن أن يسـتهدف "الـكادر المائـل" تجسـيد إحسـاس أحسـته شـخصية، فـي أعيـن المتفرجيـن، بشـكل اضطـراب أو اختـلال عقلـي. ونجـد مثـلًا علـى ذلـك "الـكادر المائـل" مكـررًا ثـلاث مـرات، فـي فيلـم "المرحـوم ماتيـاس باسـكال" عندمـا يظهـر البطـل متواريًـا وراء شـيش نافـذة، ممـا يعبـر عـن القلـق الـذي يشـعر بـه وهـو يصغـي إلـى محادثـة بيـن الفتـاة التـي يحبهـا وشـخص مريـب. وفـي فيلـم "مفكـرة المرقـص" فـي مشـهد الطبيـب الـذي يقـوم بعمليـة الإجهـاض يضيـف الـكادر المائـل إلـى الإحسـاس بالكـرب الخانـق الناشـئ عـن بشـاعة الموضـوع حـدة كبيـرة. وبنفـس الطريقـة عندمـا

(1) مجلة "سينيه بور توس" (العددان 8 و9 من مارس 1924) تتكلم عن هذا "الكادر المائل" مؤكدة طرافته، بشكل يجعلنا نعتقد أن تلك كانت أول مرة تستخدم فيها هذه الطريقة.

تفكـر بطلـة فيلـم "لقـاء قصيـر" فـي الانتحـار بعـد رحيـل صديقهـا، تبـدأ الصـورة فـي التأرجـح ولا تعـود إلـى الوضـع الأفقـي إلا بعـد أن تتغلـب علـى أزمتهـا، فـي اللحظـة التـي تنطفـئ علـى وجههـا الزائـغ انعكاسـات القطـار الـذي كانـت تريـد أن تقـذف بنفسـها تحتـه.

وعندمـا يقـرر القاتـل فـي فيلـم "ظـل مـن الشـك" قتـل ابنـة أخيـه، يعبـر كادر مائـل عـن فـزع الرجـل الـذي يجـد نفسـه مضطـرًا إلـى إضافـة جريمـة جديـدة إلـى جرائمـه السـابقة لإخفـاء هـذه الشـاهدة المزعجـة.

وأخيـرًا اسـتخدم كارول ريـد للـكادرات المائلـة بطريقـة منهجيـة وبشـكل مخفـف لكـي يخلـق الإحسـاس بِحَيـرة الكاتـب المضطـرب وقلقـه، نتيجـة للشـهادات المتعارضـة عـن مـوت صديقـه "هـاري لايـم" فـي فيلـم "الرجـل الثالـث".

وفـي الختـام أشـير إلـى مـا يمكـن تسـميته "الـكادر المضطـرب" والـذي يرجـع إلـى أن آلـة التصويـر تهتـز فـي جميـع الاتجاهـات. وكمثـال بيـن أمثلـة أخـرى نذكـر الـكادر الموجـود فـي فيلـم "الـوردة" والـذي يعبـر تعبيـرًا "ذاتيًّـا" عـن وجهـة نظـر الرجليـن المصابيـن برصـاص الأمـان واللذيـن يترنحـان ثـم يسـقطان علـى ظهريهمـا وهمـا يريـان المنظـر يـدور متأرجحًـا. وتكـون هـذه الطريقـة أكثـر خصبًـا عندمـا تسـتخدم "موضوعيًّـا": فعندمـا أراد جانـس فـي فيلمـه "نابليـون" أن يظهـر المجلـس النيابـي الثـوري مهتـزًّا بعاصفـة الأهـواء السياسـية، هـز الكاميـرا فـي جميـع الاتجاهـات. كمـا اسـتخدم جـان أبشـتين هـذه الطريقـة بـذكاء ملحـوظ فـي فيلـم الغنـي

هـو "سـقوط آل أوشـر": فهنـاك لقطـة تمثـل رجـالًا يعانـون مـن حمـل نعـش ثقيـل يضطـرب بحـركات غيـر منتظمـة وكل شـيء يجـري كمـا لـو كانـت هـذه الحـركات التـي تعبـر عـن وجهـة نظـر الرجـال الذيـن يحملـون هـذا العـبء قـد انتقلـت إلـى وجهـة نظـر المتفـرج، لأن اللقطـة لا تمثـل المنظـر الـذي يـراه هـؤلاء الرجـال أمـام أعينهـم، بـل صورتهـم هـم أنفسـهم. والموضوعيـة التــي تتحقــق بهــذه الطريقــة تضاعــف مســاهمة المتفــرج الحساســة فــي مضمـون الصـورة.

الكادرات

تكـون الـكادرات المظهـر الأخيـر لمسـاهمة الكاميـرا الخلاقـة في تسـجيل الواقـع الخارجـي لتحويلـه إلـى مـادة فنيـة. ومهمتهـا هـي تكويـن مضمـون الصـورة، أي الطريقـة التـي يقطـع بهـا المخـرج وينظـم شـريحة الواقـع التـي يقدمهـا للعدسـة والتـي تظهـر مطابقـة للحقيقـة علـى الشاشـة. إن اختيـار المــادة الفيلميــة هــو الميــدان الأول فــي العمــل الخــلاق للســينما. وهــذه النقطـة الثانيـة، تنظيـم محتـوى الـكادر، هـي التـي تشـغلنا الآن.
وهذه أمثلة لكادرات ذات تعبير خاص:

فـي فيلـم «الخـط العـام» تقصـد الفلاحـة الفقيـرة مارتـا جارهـا الغنـي لتسـأله أن يعيرهـا حصانًـا للحـرث، فنـرى القفـا الضخـم المنتفـخ للمـزارع الغنـي مصـورًا فـي منظـر كبيـر علـى حيـن يشـغل النصـف الثانـي مـن الشاشـة قـوام المـرأة السـائلة، نحيـلًا ومنكمشًـا.

ويتضمن فيلم «الملاك الأزرق» كادرًا يثير الدهشة بقوة إيحائه، عندما تصعد المغنية المغرية «لولا لولا» في السلم الحلزوني الذي يقود إلى حجرتها كي تغير فيها ملابسها، وهي لا ترتدي غير سروال وقميص لاصق ببدنها، وعندما تبلغ قمة السلم ولا يعود ظاهرًا منها غير سمانتي ساقيها، تخلع سروالها وتقذف به على كتف الأستاذ «راث» الذي تصعقه المفاجأة، إن هذا المشهد يثير إحساسًا حسيًّا يكاد يكون حيوانيًّا، في نفس الوقت الذي يعلن فيه - ويفسر - انهيار الأستاذ.

أما «ستروهايم» فقد وجد من جانبه كادرًا بالغ القوة لمشهد قصير في فيلم «جنون النساء» عندما تظهر بطلة الفيلم - وقد أصابتها خيانة الرجل الذي تحبه باليأس - منكفئة على وجهها فوق سريرها وهي تبكي، ومصورة بطريقة تجعل العامود المعدني الأفقي لشباك السرير يستر جنبيها، كرمز قوي إلى الدراما الداخلية التي تعصف بها.

وفي فيلم «الأم» يكتفي «بودو فكين» بأن يرينا - في منظر كبير - حذائي رجل الشرطة، كدلالة على الطابع الصامت والحاسم للاضطهاد القيصري.

ومن هذه الأمثلة القليلة نرى تنوع الإيحاء الذي يستطيع به المخرج أن يكون صورة بطريقة تعبر إما عن وجهة نظر (المثال الأول) وإما إحساس (المثال الثاني) أو عاطفة (المثال الثالث) أو أخيرًا عن فكرة (المثال الرابع).

وسـتتاح لنـا الفرصـة للالتقـاء بهـذه الأشـكال المتنوعـة للـكادرات فـي بقيـة هـذا الكتـاب: فنلتقـي بأولهـا عنـد الـكلام علـى عمـق الصـورة (نجـد أحيانًـا الشـخصية التـي يعتبـر المشـهد مرئيًّـا بعيونهـا فـي منظـر مقـرب أمامـي أو فـي منظـر خلفـي) ونلتقـي بالثانـي فـي الفصـل المخصـص للإيجـاز والاختصـار، وبالثالـث عنـد دراسـة تعبيـر المضمـون العقلـي، وبالرابـع عند ذكر الرمـز ودور المنظـر الكبيـر فـي التعبيـر عـن الفكـرة. وهكـذا تتأيـد الأهميـة القصـوى للـكادر، بوصفـه أكثـر الوسـائل المباشـرة لزومًـا للاسـتيلاء علـى الواقـع بواسـطة ذلـك الفنـان الـذي نسـميه الكاميـرا[1].

---

(1) فيما يتعلق بدور الكاميرا: انظر البحث البديع الدقيق المفصل الذي كتبه "ريناتو صاي".

الفصل الثالث

الإضاءة

الإضــاءة هــي، بعــد عمــل الكاميــرا، العنصــر الخــلاق الثانــي لتعبيريــة الصــورة، ولهــا أهميتهــا القصــوى، التــي لا تــزال غيــر معروفــة، لأن دورهــا فــي الحقيقـة لا يظهـر مباشـرة لعيـن المتفـرج غيـر المتنبـه، إذ أنهـا تسـاهم علـى الأخـص فـي خلـق «الجـو» وهـو عنصـر عسـير التحليـل. ومـن جهـة أخـرى، تهتـم معظـم الأفـلام الحاليـة اهتمامًـا عظيمًـا بالحقيقـة فـي الإضـاءة، كمـا أن مفهومًـا واقعيًّـا سـليمًا يميـل إلـى الابتعـاد عـن الاسـتخدام المتطـرف أو الميلودرامــي للإضــاءة.

ولــن أطيــل الحديــث عــن الإضــاءة - الطبيعيــة بحكــم تعريفهــا مــن الناحيــة النظريــة علــى الأقــل - فــي المناظــر التــي تصــور «فــي الخــارج». وأقــول مــن الناحيــة النظريــة، لأن معظــم المناظــر النهاريــة تصــور بمعونــة الكشــافات أو الشاشــات العاكســة. ويجــب أن نلاحــظ علــى الأخــص الخاصيــة «غيــر الطبيعيــة» للمناظــر الليليــة: إذ أنهــا غالبًــا مــا تكــون مضــاءة ســاطعة، حتــى عندمــا لا تتضمــن الدييجيزيــة - بــكل وضــوح - أي مصــدر مضــيء. ومــن المؤكــد أن لهــذه المجافــاة للواقعيــة أســبابًا فنيــة ملحــة (إذ ينبغــي بالطبــع أن تنطبــق الصــورة علــى شــريط الفيلــم) لكنهــا تجــد أيضًــا مــا

يبررها في الرغبة في الحصول على صورة متباينة يتوازن فيها الأبيض والأسود. وقابلية الضوء للتصوير مصدر خصب ومشروع لفنية الفيلم، بشرط أن لا تستخدم كعامل درامي مصطنع.

والمصور، في إضاءة المناظر الداخلية، يتمتع بأكبر قسط من حرية الخلق. ولمَّا كان هذا النوع من الإضاءة لا تتحكم فيه قوانين طبيعية (أريد أن أقول قوانين خاضعة لحتمية الطبيعة)، فليس هناك من الناحية العملية أي حد للمشابهة الطبيعية يعوق مخيلة الخالق. وقد كتب «إرنست لندجرين» أن الإضاءة تفيد في تحديد وسبك انحناءات واستدارات الأشياء، وفي خلق الإحساس بالعمق المكاني، وفي خلق جو انفعالي، بل وبعض المؤثرات الدرامية[1].

ويبدو أنه ينبغي علينا أن نبحث في المدرسة الألمانية[2] عن أصل ذلك النوع من سحر الضوء الذي لا تزال تقاليده سارية في أيامنا هذه، وعلى الأخص في السينما الأمريكية التي حمل إليها ذلك السحر مخرجون من أصل ألماني مثل فريتزلانج وشترنبرج وروبرت سيودماك وعدد كبير من المصورين. وتشير لوت إيزنر إلى التأثير العظيم لرجل المسرح الألماني ماكس رينهارت على السينما الحديثة فيما وراء الراين، لكنها تركز اهتمامها على تقليد جرماني طويل العمر

(1) "فن الفيلم" - صفحة 129.

(2) المذهب التعبيري والكاميرا الراوية يتميزان ب - "استخدام التعبيري للضوء" (انظر جورج سادول) في "تاريخ السينما" - صفحة 148.

"إن روح الرجـل النورديكـي الفاوسـتية تستسـلم للمسـافات الغارقـة فـي الضبـاب، بينمـا يشـكل رجـل مـن طـراز رينهـارت عالمـه السـحري بمعاونـة الضـوء، ولا تسـتخدم الظلمـة إلا كنقيـض.

وهـذا هـو الميـراث المـزدوج للفيلـم الألمانـي"[1]. ويمثـل عمـل فنـي مثـل «ليلـة سـان سلفسـتر» (1923) ذروة هـذا الا سـتعداد لاسـتيعاب القائـم الغامـق الـذي كانـت تتميـز بـه الحقبـة الصامتـة للسـينما الألمانيـة. وتلاحـظ لـوت أيزنـر أن السيناريسـت كارل مايـر قـد حـدد بدقـة تامـة لـكل لقطـة مـن لقطـات ذلـك الفيلـم الإضـاءة التـي تسـتطيع أن تخلـق الجـو. فالحـدث يـدور بتمامـه فـي الليـل، فـي قاعـة الحانـة الشـعبية، والغارقـة فـي الدخـان، وذات الضـوء الشـحيح. وأن الوحـدة الزمنيـة (بضـع سـاعات) والوحـدة المكانيـة (تـكاد تكـون كاملـة: الحانـة، ومسـكن أصحابهـا، وبضعـة مناظـر خارجيـة نـادرة للشـارع ونوافـذ فنـدق كبيـر سـاطعة بالنـور)، ووحـدة الحـدث ووحـدة الجـو الطبيعـي (الليـل)، والوحـدة السـيكولوجية (التشـاؤم، والقـدر المحتـوم) تجعـل مـن هـذا الفيلـم تحفـة رائعـة، لا مـن حيـث موضوعـه (فـإن حالـة هـذا الرجـل الـذي ينتحـر ليأسـه مـن الكراهيـة المتأججـة بيـن امرأتـه وأمـه لهـي حالـة قليلـة الحـظ مـن مشـابهة الحقيقـة)، بـل بذلـك "الحضـور" المدهـش لإخـراج "لوبـر بيـك".

ونجـد هـذا الموقـف فـي جـزء كبيـر مـن الإنتـاج الأمريكـي. ودون أن نتكلـم عـن جـون فـورد أو فريتـز لانـج، حتـى قبـل الحـرب، فـإن كل المدرسـة

---

(1) "الشاشة الجنونية" - صفحة 32.

الواقعيـة المعاصـرة تتسـلط علـى تفكيرهـا مسـائل الإضـاءة، وتحلهـا بطريقـة "تعبيريـة". وإن تشـاؤم السـينما الأمريكيـة العميـق (المـرض العقلـي المتمثـل فـي "النهايـة السـعيدة" لا يناقـض مـا أقولـه) يقودهـا إلـى اختبـار ظـروف وديكـورات ذات "جـو" تراجيـدي: كالليـل الـذي - فضـلًا عـن رمزيتـه - يتـرك للمصـور حريـة تامـة فـي التكويـن الضوئـي. ولدينـا حالـة نموذجيـة هـي حالـة فيلـم "صليـب اللهـب" الـذي يـدور بتمامـه فـي الليـل، والـذي تتولـى فيـه مصابيـح كهربائيـة مضاعفـة التيـار، تجريـد الوجـوه مـن طابعهـا الإنسـاني وتفسـيخ معالمهـا إلـى بقـع سـاطعة وأخـرى مظلمـة. وهـذا الاسـتخدام النظـري للضـوء يسـاهم بقـوة فـي خلـق الإحسـاس بالضيـق الخانـق الـذي يغمـر الدرامـا. وعلـى نفـس النسـق، يعتبـر فيلـم مثـل "القتلـة" - بجعلـه الأضـواء تسـاهم مباشـرة فـي عنـف الحـدث، بمـا تسـبغه علـى الأشـخاص والأشـياء مـن شراسـة - نموذجيًـا لهـذا الأسـلوب "الجرمانـي" الـذي نجـده أيضًـا عنـد روبـرت وايـز وجـول داسـان وبـول روبسـون وإيليـا كازان، وحتـى عنـد أورسـون ويلـز. ولقـد عانـت أوربـا أيضًـا مـن هـذا النفـوذ المرتـد إليهـا، ويعتبـر مارسـيل كارينـه فيلـم "أبـواب الليـل" وكارول ريـد فيلـم "الرجـل الثالـث" مثاليـن جيديـن لذلـك. وهـذا هـو الحـال أيضًـا فـي أفـلام ألمانيـة حديثـة مثـل "القتلـة بيننـا" و"رجـل ضائـع".

لكـن هنـاك تحفظًـا يفـرض نفسـه: فمهمـا تكـن المؤثـرات الناتجـة سـاحرة مـن الناحيـة الجماليـة، فليـس فـي الوسـع إنـكار أن هـذه الإضـاءات الشـاذة الخانقـة لهـا فـي كثيـر مـن الأحيـان دور ميلودرامـي سـهل. والـذي

أريـد أن أقولـه هـو أن مواجهـة النـور بالظـل كان لـه فـي أغلـب الأحـوال فـي السـينما الألمانيـة معنـى الصـراع بيـن الخيـر والشـر. واليـوم يجعلنـا الأسـود والأبيـض نفكـر أحيانًـا فـي الرسـامين "جويـا" أو "دومييـه"، لكنهمـا يبـدوان فـي أغلـب الأحـوال مصطنعيـن. وفـي الوسـع خلـق المؤثـرات الشـديدة التنـوع باسـتخدام مصـادر الضـوء غيـر العاديـة أو الاسـتثنائية. ولدينـا مثـال حسـن في أول مشـهد مـن "المواطـن كيـن": ففـي اللحظـة التـي يتناقـش فيهـا محـررو الجريـدة الإخباريـة فـي صالـة العـرض نفسـها، تكـون رأس رئيـس التحريـر بتمامهـا فـي الظلمـة، بينمـا يغمـر معاونيـه ضـوء عنيـف، ثـم فـي لقطـة أخـرى، نـرى كل أشـباحهم علـى الشاشـة كمـا لـو كانـت خيـال الظـل.

وعلـى يـد المذهـب التعبيـري صـار اسـتخدام الظـلال المعروضـة أيضًـا "موضـة" وطـرازًا شـائعًا، حيـث كانـت تلـك الظـلال تمثـل صـورة القـدر[1]. وفـي الوسـع أن تكـون لهـا دلالـة «إيجازيـة» وأن تكـون عنصـر قلـق عـن طريـق المجهـول المفعـم بالتهديـد توحـي بـه: ومثـال ذلـك شـبح القاتـل المتقـدم نحـو الضحيـة العاجـزة فـي فيلـم "ذو الوجـه المجـروح" أو ظـل الرجـل فـي فيلـم "الملعـون" وهـو ينعكـس علـى الإعـلان الملصـق الـذي يحـدد ثمـن رأسـه. لكـن تلـك الظـلال يسـعها أيضًـا أن تكتسـي قيمـة رمزيـة، وهـذا المظهـر أعظـم جـدوى: ومثـال ذلـك ظـل نابليـون المنتصـر وهـو يتوضـح علـى خريطـة أوربـا، فـي فيلـم "مـاري فاليفسـكا"، بينمـا يرمـز ظـل "كيـن" علـى وجـه سـوزان إلـى عجـز المـرأة الشـابة عـن مقاومـة إرادة زوجهـا المسـتبد.

---

(1) "الشاشة الجنوبية" - صفحة 71 إلى 73.

وثمـة كلمـة أخيـرة عـن اسـتخدام المصـادر المضيئـة المتحركـة التـي تسـمح بإحـداث مؤثـرات ذات قـوة فريـدة: فـي فيلـم "الريـح" مـن إخـراج "سجوسـتروم" مصبـاح يضطـرب فـي العاصفـة بغيـر توقـف وينفـث فـي الأشـياء حيـاة طيفيـة وينيـر بومضـات مشـئومة وجـه ليليـان جيـش المذعـور. وفـي فيلـم "لقـاء قصيـر" توحـي انعكاسـات أنـوار قطـار علـى وجهـي المرأتيـن المتأهبتيـن للانتحـار - إيحـاء رائعًـا - بالصـراع المفجـع الدائـر فـي نفسـيهما بيـن الإعيـاء اليائـس والرغبـة فـي الحيـاة.

وفـي نهايـة هـذا الفصـل، يبـدو أنـه يسـعنا أن نوسـع مجـال القـول قليـلًا لنسـترجع مـن غياهـب الماضـي الإنسـاني معتقـدات قديمـة قِـدم البشـرية. أليس هـذا الـدور الشـيطاني الغامـض للظـلال مبنيًّـا علـى جـزع سـلفنا الإنسـان القديـم أمـام الظـلال؟ لـكأن الشاشـة تبعـث الأسـاطير العتيقـة التـي عمـرت آلاف السـنين عـن صـراع الإنسـان ضـد الظـل وخوفـه وجهلـه، وأسـاطير الصـدام الخالـد بيـن الخيـر والشـر... ومـن جهـة أخـرى، ألا يكـون ميـل المخرجيـن إلـى الإضـاءات العنيفـة والظـلال العميقـة نابعًـا مـن الحقيقـة الواقعيـة، وهـي أن الشـروط الضروريـة للعـرض السـينمائي تتخلـق نتيجـة لذلـك علـى الشاشـة: الظـلام، ووميـض الشاشـة، والعالـم المغلـق الحامـي، وذلـك الجـو الرائـع الطفولـي الـذي يكـون إطـار الـردة فـي جوهرهـا، كمـا فهمهـا حـق الفهـم علمـاء النفـس، فـي موضـوع المغناطيسـية الفيلميـة.

الفصل الرابع
الملابس والديكورات

وهي العنصر الأخير المشارك في تكوين الصورة كوسيلة تعبيرية.

وسأوجز في الكلام عن الملابس، التي كانت موضوع دراسات عديدة، وعلى الأخص عدد خاص من «مجلة السينما» (1949).

والملابس عنصر نوعي سينمائي، ودورها في السينما مماثل لدورها في المسرح، مع فارق بالغ الحساسية، إذ أن ملابس السينما أقل «نمطية» وإن كانت أكثر «نموذجية» من ملابس المسرح. إن المسرح هو في الواقع فن التقاليد والكلمة، والملابس فيه قلما تكون «واقعية»، والحاجة إلى واقعيتها أقل لزومًا، فإن الشخصيات المسرحية، عاجلًا أو آجلًا، تتجه إلى الإعلان عن نفسها.

«أجل، هو أجاممنون، ملكك الذي يوقظك...».

وعلى العكس من ذلك ينبغي أن تكون ملابس السينما، مثل كل ما يظهر على الشاشة، أمينة للواقع إلى أقصى حد، ومطابقة للحقيقة إلى الحد الذي يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة. "إن الملابس في الفيلم لا تكون مطلقًا عنصرًا فنيًا منعزلًا، وينبغي النظر إليها من جهة أسلوب خاص للإخراج في إمكانها أن تزيد أو تنتقص

مـن تأثيـره، وهـي تبـرز مـن أعمـاق مختلفـة الديكـورات لكـي تخلـع علـى حـركات الشـخصيات ومواقفهـا قيمتهـا، تبعًـا لهيئـة الشـخصيات وتعبيرهـا، وبذلـك تـؤدي الملابـس دورهـا، بالتعـاون أو بالتناقـض، فـي مجموعـة الممثلين وفـي اللقطـة ككل وأخيـرًا، يسـع الملابـس، تحـت هـذه الإضـاءة أو تلـك، أن تشـكل وتـزداد قيمتهـا بواسـطة الضـوء، أو تمحـى بواسـطة الظـلال"[1].

وما عساه يكون مكان الملابس في وسائل التعبير الفيلمية؟

«إن علـى صانـع ملابـس السـينما أن يكسـو الشـخصيات». هكـذا عنـون كلـود أوتـان لاراه مقالـة كتبهـا، وقـد كان رسـام ملابـس قبـل أن يصبـح مخرجًـا. ويكتـب جـاك مانويـل: «إن الملبـس علـى الشاشـة هـو الـذي يبـرز «البطـل» مـن خـلال الممثـل... وإذا أردنـا حقًّـا أن نعتبـر السـينما عينًـا فضوليـة تحـوم حـول الإنسـان، قانصـة مواقفـه وحركاتـه وانفعالاتـه فـإن علينـا أن نقـر أن الملبـس هـو أقـرب شـيء إلـى الفـرد، فهـو الـذي يقتـرن بشـكله ويجملـه، أو علـى العكـس يميـزه ويؤكـد شـخصيته».

وشـخصيات السـينما - كمـا بيـن إيلمـر رايـس فـي كتابـه "رحلـة إلـى بوليريـا" - مرتبـة فـي طبقـات مـن السـهل تمييزهـا فـي نمـاذج. ولمـا كان الملبـس هـو الوسـيلة الرئيسـية للتعـرف، فـإن عليـه إذن أن يكـون بالـغ القـدرة علـى التعريـف، كمـا لـو كان بطاقـة شـخصية مقـروءة بوضـوح.

---

(1) لوت أيزنر - مجلة السينما - العدد الخاص عن الملابس صفحة 68.

وما الذي تحدده الملابس إذن؟

أولًا: نمـاذج وطنيـة (أو جنسـية) فللإسـكيمو جلـود الدببـة، وللمكسـيكي حرملتـه "البونشـو"، ولليابانـي "الكيمونـو"، وللعربـي "العقـال" إلـى آخـره...

ثانيًـا: نمـاذج اجتماعيـة، محـددة بتفـاوت التأنـق فـي ملابـس النـاس: المتأنقـون الفارغـون فـي فيلـم "سـيدات غابـة بولونيـا" - عمـال المنجـم فـي فيلـم "مطلـع النهـار" - المتسـولون ذوو الأسـمال فـي فيـل "أوبـرا الشـحاذين".

وأخيـرًا، وهـذه هـي النقطـة الهامـة، يحـدد الملبـس الشـخصيات: ولنذكـر "ماكـس لنـدر" ابـن الـذوات المنطلق في حيـاة الليل، أو "شـارلو" الـذي يتضمن ملبسـه كل عناصـر النجـاح الاجتماعـي، لـولا أن هـذه العناصـر باليـة بشـكل فريـد، فـي صـورة هـذا المتشـرد الـذي هـو ضحيـة مجتمـع يسـحقه ولنذكـر "هـاري لانجـدون" الرائـع المجهـول والشـاعر الغنائـي والحالـم اليقـظ فـي ثوب الصبـي الخجـول الـذي نمـا فـي سـرعة إلـى الشـباب. أو لننتقـل إلـى مجـال آخـر يطالعنـا فيـه الهندام الشـهواني (كورسـيه وجوارب سـوداء وريـش)، هندام المغنيـة فـي "المـلاك الأزرق"، أو الـرداء المتزمـت الوقـور فـي فيلـم "فتيـات مجنـدات"، أو الملابـس ذات الطابـع البروتسـتني الوقور في فيلـم "يوم غضب"، ثـم هـا هـو الثـوب الرجالـي الـذي يحمـل رمـزًا أكبـر، فـي فيلـم "عـذاب جـان

دارك"، ثـوب فالكونتـي المفصـل علـى مثـال بسـاطته وقوتـه الروحيـة. وهنـاك الشـغالون فـي فيلـم "متروبوليـس" سـجناء فـي زيهـم الرسـمي للعبيـد. وهنـاك الفتـاة فـي فيلـم "فاوسـت" مـن إخـراج مورنـاو، والخاطئـة التائبـة حبيسـة القمـاش الثقيـل القاسـي، أو القـوام الأبيـض النقـي للفتـاة الصغيـرة التـي التقطهـا الصينيـون فـي فيلـم "الزنبقـة المحطمـة". وفـي بعـض الأحيـان تلعـب الملابـس دورًا رمزيًـا مباشـرًا فـي الحـدث، ومثـال ذلـك ثـوب البـواب الرسـمي فـي فيلـم "آخـر البشـر" الـذي يذهـب البـواب ذات يـوم لسـرقته، بعـد سـحبه منـه، لكـي يشـترك بـكل جلالـه فـي زواج ابنتـه، أو "المعطـف" الـذي مـن أجلـه يحيـا ويمـوت المسـتخدم المسـكين فيلـم "لاتـوادا" عـن قصـة لجوجـول، دون أن يجـد المسـكين فرصـة للاسـتمتاع بذلـك المعطـف. وأخيـرًا يسـتطيع صانـع الملابـس، فـي السـنوات الأخيـرة، وبفضـل اللـون، أن يخلـق مؤثـرات سـيكولوجية بالغـة الدلالـة. وقـد وصفـت لنـا آل سـوريو واحـدًا مـن هـذه المؤثـرات، وهـو التطـور العاطفـي لشـخصية ماريـان فـي فيلـم "روبـن هـود" عندمـا تكـون فـي البدايـة مـن أنصـار "جنسـبورن" ومرتديـه مثلـه اللـون الأحمـر، ثـم تتقـارب مـن روبيـن رويـدًا رويـدًا حتـى تتحـول - بنـوع مـن الإيمـاء فـي الملبـس - إلـى ملابـس ذات ألـوان فاتحـة يسـود فيهـا اللـون الأخضـر، كالبطـل الشـعبي[1].

(1) "العالم الفيلمي" - صفحات 95 - 96.

ودراسـة الديكـور أكثـر إثـارة للاهتمـام لأن لـه فـي السـينما قيمـة نوعيـة خاصة.

والواقـع أنـه لا توجـد أيـة صلـة بيـن ديكـور السـينما وديكـور المسـرح الـذي يكـون فـي أغلـب الأحـوال قائمًـا علـى التصميـم المبسـط إلـى أقصـى حـد، وأنـه فـي الوسـع أن تمثـل أفضـل المسـرحيات أمـام سـتار بسـيط، دون أي مانـع (فيمـا يتعلـق بهـذا السـمو بالديكـور، انظـر تجربـة المسـرح القومـي بباريـس). أمـا ديكـور الفيلـم فهـو علـى العكـس مـن ذلـك يسـري عليـه مـا يسـري علـى غيـره مـن عناصـر الدييجيـز. واتجـاه السـينما يتطلـب أن يكـون الديكـور دقيقًـا فـي واقعيـة حتـى يتـم إثبـات صحـة الحـدث.

وصفـات الديكـور الجيـد (سـواء كان داخليًـا أو خارجيًـا) هـي أن يكـون واقعيًـا، وأكـرر ذلـك (إلا عندمـا يكـون الموضـوع نفسـه غيـر واقعـي) وأن يسـاهم فـي الحـدث، ويعـاون فـي خلـق الجـو السـيكولوجي للدرامـا.

وسأكتفي بالاستشهاد ببضعة استخدامات موفقة للديكورات الطبيعية:

* صحراء تكتسحها عواصف الرمال بلا توقف (فيلم «الريح»).

* وادي الموت الوحشي المتلظي (فيلم «شرهون»).

* الجبل القاتل عديم الإحساس (فيلم «الجحيم الأبيض»).

* البحر وعودته الدائمة (فيلم "الرحلة الطويلة").

* متاهات مستنقعات نهر ألبو (فيلم "يا بلدينا").

* الطبيعة الغنية بأغذيتها في فيلم «الحصاد».

كل هــذه الأفــلام تلفــت الاهتمــام لأســباب عديــدة أهمهــا الطريقــة الحميمـة التـي يسـاهم بهـا الـكادر فـي الدرامـا، بتحديد السـلوك السـيكولوجي للشـخصيات، وبانعـكاس هـذا السـلوك، إذ لا يتـم هـذا بـدون ذاك، وإلا تعـرض الديكـور لخطـر الظهـور كمـا لـو كان قشـرة ملصوقـة بشـكل مصطنـع فـي الحـدث.

لكــن ديكــور المناظــر الداخليــة هــو أجــدر بالاهتمــام، إذ أنــه يتــرك للمخـرج حريـة كاملـة فـي الخلـق ويسـمح بالحكـم الصائـب علـى لغـة كل مخـرج. وإلـى المدرسـة التعبيريـة الألمانيـة أيضًـا ينبغـي أن يتجـه البحـث عـن أصـل تقاليـد هـذا الطـراز مـن الديكـورات الـذي يمكـن أن يسـمى "ديكـورات الحالــة النفســية"، تلــك الديكــورات المحيــرة الخارقــة، التــي يعطــي طابعهــا المصطنـع الرمـزي للفيلـم جـزءًا كبيـرًا مـن قوتـه الباهـرة. وهنـا أستشـهد بنـص ظهــر فــي مســتهل ســنة 1921 فــي أول عــدد مــن مجلــة "ســينيا" (المجلــة التــي كان يديرهــا وقتــذاك لويــس ديلــوك)، وهــو نــص يصــف الانطبــاع الــذي أحدثـه فـي فرنسـا أول فيلـم تعبيـري وصـل مـن ألمانيـا، وعنوانـه "مـن الفجـر إلـى منتصـف الليـل" ويـروي قصـة صـراف فـي بنـك جـن جنونـه فهـرب بمـا كان فــي الخزينــة مــن أمــوال كــي ينعــم هــواه بالحيــاة. وقــد كتــب إيفــان جـول: "إن كل شـيء يـدور فـي جـو محمـوم، فـإن المخـرج العظيـم الشـاب، كارل هاينــز مارتــن، الــذي هــو فــي الوقــت نفســه أحــد مخرجــي مســرح (رينهــارت) قــد تنــاول الموضــوع وخلــق منــه، بمعاونــة أحســن رســامي

مدينتـه، أول فيلـم تعبيـري تكعيبـي: أي أن كل المناظـر وكل الأشـياء مكبـرة أو مصغـرة بشـكل مفـرط طبقًـا لفتـرة المنظـر، وكل شـيء يبـدو كمـا تـراه عيـن الصـراف المأخـوذ، شـبابيك البنـك المترنحـة، والشـوارع المقلوبـة رأسًـا علـى عقـب، ورجـال يصرخـون كالمجانيـن، كل روح البطـل مفصلـة ومنقولـة إلـى الأشـياء والأشـكال فـي الجـو الداخلـي للفيلـم". وهـذا نـص هـام مـن وجهتـي نظـر تاريـخ السـينما ومفهومهـا الجمالـي، وهـو يظهـر أن المذهـب التعبيـري مؤسـس علـى رؤيـة ذاتيـة للعالـم، معبـر عنهـا بتشـويه الشـكل والأسـلوب، بطريقـة تجعـل مـن الديكـور لحنًـا رمزيًـا متآلفًـا مـع درامـة الأرواح[1].

ويمكننـا أن نميـز مذهبًـا تعبيريًـا "مسـرحيًا": وأبـرز مثـال لـه هـو فيلـم "كاليجـاري" الـذي نجـد فيـه ديكـورًا مصطنعًـا مـن القمـاش المرسـوم (والتبريـر لغرابتـه هـو أن الفيلـم يعبـر عـن وجهـة نظـر مجنـون)، ويعتبـر هـذا الديكور - بوجـوده الملتـاث ومناسـبته للدرامـا - واحـدًا من أحسـن مـا قدمته لنا السـينما فـي هـذا الاتجـاه. كمـا أن هنـاك مذهبًـا تعبيريًـا "معماريًـا" موازيًـا لهـذا النـوع الأول، وسـتظل تحفتـه الأولـى فيلـم "متروبوليـس" حيـث تبـدو الكارثـة التـي تحيـق بالمدينـة ملتهمـة الرجـال كأنهـا تتنبـأ بالمصيـر المقبـل لألمانيـا النازيـة.

---

(1) إني أطلق تسمية "لحن متآلف" (كونتربوان) بالتشبيه الموسيقي على السير المزدوج لتطورين تعبيرين لهما نفس المضمون الدال، ولكن في سجلين تشكيلين مختلفين.

وقريبًـا مـن هـذه النظـرة الجماليـة نجـد الديكـورات العجيبـة فـي فيلـم "سـقوط آل أوشـر"، تلـك الشـهود الصامتـة علـى جنـون رودريـك. وأخيـرًا ينبغـي أن نشـير إلـى الديكـورات الرائعـة التـي أنشـئت علـى نفـس التصميـم، وإن تكـن فـي القطـب المقابـل، والتـي وضعهـا جـان هوجـو وهرمـان وارم (مصمـم ديكـورات فيلـم كاليجـاري) لفيلـم "عـذاب جـان دارك"، وهـي تبـدو كأنهـا تمحـى أمـام درامـا البطلـة وتعكـس نقـاء روحهـا.

ويطـول مجـال القـول عـن مفهـوم الديكـور عنـد كبـار المخرجيـن إذا مـا فكرنـا فـي ديكـورات فـورد التـي ينشـئها دائمًـا فـي الإسـتديو، وهـي ديكـورات شـوارع ومـوان، يحـب هـذا المخـرج أن يلعـب الضبـاب فيهـا دوره (فيلـم "الواشـي") أو أن يكـون اللاعـب هـو النـور (فيلـم "الرحلـة الطويلـة"). كمـا أن كارنيـه هـو الآخـر يحـب المـدن فـي الليـل، والضواحـي التـي يشـيع فـي جوهـا الدخـان، والموانـئ المحمومـة التـي يتعـذب فيهـا أبطالـه ويموتـون دون أن يسـتطيعوا النجـاة منهـا. أمـا روبـرت بريسـون فهـو يبحـث دائمًـا عـن الـكادرات الملتزمـة العاديـة التـي يشـكلها علـى صـورة الدرامـا التـي تخالـج شـخصياته، ولنذكـر الديـر فـي فيلـم "ملائكـة الخطيئـة" والمسـكن المضـاء إضـاءة قاسـية فـي فيلـم "سـيدات غابـة بولونيـا" ومنـزل الكاهـن الصامـت البـارد فـي فيلـم "يوميـات كاهـن ريفـي". أمـا ويلـز فإنـه يحـب الديكـورات الضخمـة المـاردة، مثـل بيـت "كيـن" الرحـب

وكأنـه محطـة للسـكة الحديديـة، أو التكـدس الهائـل كالجبـل لصناديـق الآثـار الفنيـة التـي جمعهـا صاحـب المليـارات. والحـدث فـي فيلـم "سـيدة شـنغهاي" يـدور جزئيًا فـي مدينـة مـلاهٍ، والحـدث فـي فيلـم "مجـرم" يـدور فـي قبـة أجـراس تصـرع البطـل فيهـا فـي النهايـة أحـد التماثيـل الميكانيكيـة فـي سـاعة عملاقـة. لقـد كان ويلـز أحـد الذيـن سـاهموا بالقسـط الأوفـى فـي نشـر "موضـة" الديكـورات الشـاذة، وقـد رأينـا السـينما الأمريكيـة تتكاثـر فيهـا الأفـلام التـي يتـوارى فيهـا إخفـاق الحـدث وراء الـرواء السـهل للديكـورات غيـر متوقعـة علـى الإطـلاق.

وهنـا إذن مجـال لتحفظـات مشـابهة لتلـك التـي أبرزهـا مفهـوم معيـن للإضـاءة "علـى الطريقـة الأمريكيـة". إن هـذه الديكـورات الاسـتثنائية والخيالية التـي نجدهـا فـي كثيـر مـن الأفـلام الحديثـة، وعلـى الأخـص الأمريكيـة، هـي روافـد هجينـة وسـيئة للمذهـب التعبيـري، وأقصـد بهـذا أن وجودهـا ليـس لـه تبريـر مباشـر مـن الدرامـا ذاتهـا، وأنـه لا هـدف لهـا إلا صـدم المتفـرج بإدخـال عنصـر تشـويق رخيـص، فهـي تدخـل بـه فـي المجـاري والأنفـاق ومخـازن الترام والمسـتودعات والكبـاري المعلقـة والمتـرو الهوائـي، بـل حتـى تمثـال الحريـة. إنـه اسـتغلال علـى أوسـع نطـاق لديكـور المدينـة المـاردة، بمـا تتضمنـه مـن عناصـر مضـادة للبشـرية، وحشـية ومجـردة، مـع طيـف متروبوليـس ملحقًـا عليهـا بشـكل دائـم انظـر أفـلام: "مدينـة بـلا حجـب" و"رعـب فـي الطريـق"

و"كسبنا هذا المساء" و"العاصفة الأخيرة" و"مفرق طرق الموت" و"عندما تنام المدينة"[1].

وأريد أن أقول كلمة أخيرة عن عنصرين يكثر الفيلم من استخدامهما: المرآة والسلم[2].

* المرآة التي يرى فيها "تلميذا براج" شخصيته "الثانية" وهي تظهر له .
* المرآة في أحد مواقف فيلم "في قلب الليل" تحيي ماضيًا كانت قد عكسته من زمن مضى. أو هي الشاهد البليد القاسي على الفواجع الإنسانية.
* المرآة التي يتعدد فيها يأس "كين".
* بهو المرايا الذي يظهر فيه احتضار "سيدة شنغهاي" في وحدتها ممزقًا إلى شظايا.

---

(1) ينبغي الإشارة أيضًا إلى بضعة استخدامات هامة للديكور في التقليد التعبيري كمقتل الصبي في نفق الأشباح في ملاهي السوق في فيلم "عصابة القتلة" ومطاردة الجاسوس في صالة السينما التي يعرض فيها فيلم عن العصابات "الطابور الخامس". كما أن هناك تدخلًا لعناصر الديكور أكثر مباشرة ورمزية، كالبيانو الميكانيكي الذي يظل يرسل نغماته الرتيبة أثناء تنفيذ الحكم في الخائن في فيلم "بيبيه لي موكو" والضجيج الشاذ الساخر لأوركسترا حلقة الخيل الدوارة الكبيرة في مدينة الملاهي المضروبة بالقنابل في فيلم "في مكان ما من أوروبا".

(2) الشاشة الجنوبية - صفحة 73 و74.

أمـا السـلم فقـد اسـتخدمه المذهـب التعبيـري الألمانـي علـى نطـاق واسـع بـأن ربـط بـه معنـى صعـود فـي الصـورة[1].

وفـي اتجـاه أقـل غموضًـا يمكننـا أن نقـر أن السـلم، إذا اسـتخدم كتركيـب صاعـد، يأخـذ معنـى بطوليًّـا: انظـر واقعـة الهجـوم علـى أطـلال بيـت فـي فيلـم "سـتالينجراد"، أو المنظـر المماثـل، منظـر الاسـتيلاء علـى الريخسـتاج فـي فيلـم "سـقوط برليـن".

وعلـى العكـس مـن ذلـك، عندمـا يسـتخدم السـلم كتركيـب هابـط فإنـه يخلـع علـى المنظـر نبـرة تراجيديـة، كمـا يبـدو ذلـك فـي مشـهد إطـلاق الرصـاص فـي مينـاء أوديسـا فـي فيلـم "المدمـرة بوتومكيـن"، وهـو منظـر مشـهور، والمنظـر الختامـي فـي فيلـم "شـارع الغـروب"، حيـث تظهـر نورمـا دزمونـد المأخـوذة بالهلوسـة وهـي تتوهـم أنهـا عـادت إلـى زمـن مجدهـا أيـام السـينما الصامتـة، فهـي تهبـط فـي السـلم الكبيـر فـي بيتهـا تحـت أنـوار الكشـافات وكاميـرات مصـوري شـرائط الأنبـاء مسـلطة عليهـا[2].

---

(1) الشاشة الجنوبية - صفحات 65 إلى 67.

(2) سيعترض عليَّ بلا ريب بالجملة المشهورة "هل هبطت السلم كما ينبغي لي" لكن ملاحظتي لا تسري على الأفلام المرحة. إن "معنى" المؤثر الدرامي يتوقف على نوع الفيلم في مجموعه، وهذا قانون أساسي. والدليل على ذلك هو أننا نجد في الفيلم اسوفييتي الحديث "الأصدقاء" نفس سلالم أوديسا الكبيرة، لكن تنزل عليها في هذه المرة عصبة مرحة من الرواد الذاهبين في إجازة.

الفصل الخامس

الإيجاز

إن تسجيل منظر سبق إعداده، أو عملية تصوير كل ما يعرض نفسه أمام الكاميرا ببساطة، لا يكفي للقيام بعمل صحيح في ميدان الفن السينمائي.

ولدينا حالة خاصة مفيدة في هذا الصدد، هي حالة المخرج السوفييتي الشاب «دزيجًا فيرتوف» الذي أعلن في سنة 1922 عن فكرة «السينما - العين» التي كان ينوي بمقتضاها أن يلغي من السينما كل ما ليس «من لحم الحياة الحي». لقد كان مثله الأعلى هو تصوير الحياة كما هي، على طريقة لوميير. وعندما طبقه في عمله، التقى بتقاليد السينما العظيمة. ولقد نادى هو وأصدقاؤه المؤمنون بفكرته بأن «على السينما أن ترفض الممثل، والملابس، والماكياج، والاستديو، والديكورات، والإضاءات، وبكلمة واحدة كل الإخراج، وأن تخضع الكاميرا، تلك العين التي تفوق العين البشرية ذاتها في موضوعيتها، إن انعدام الإحساس في الآلة المكانيكية كان بالنسبة لهم ضمانًا للحقيقة. لكن هذه النظريات اصطدمت في أفلامهم بالاستحالات، فالعين تستطيع في أكثر الأحيان، ولا مصاعب كبيرة، أن تلتقط الحياة على حين بغتة، أما الكاميرا فهي آلة ثقيلة تبهظ حاملها

وتتطلب شروطًا دقيقة في الإضاءة، ولا مفر لها إذن من أن ترمي ذلك الذي تصوره بالاضطراب[1]. وعلى ذلك فإن فيرتوف لم يستطع، فيما عدا عددًا من الموضوعات أن يسجل لحم الحياة الحي. أما الإنسان في باطنه الجسيم فقد ظل بالنسبة له، من الناحية العملية، شيئًا ممنوعًا. وقد ظهر من فيلمه "رجل الكاميرا" (1929) أن الناس ما إن يحسوا أنهم موضع ملاحظة حتى ينظروا إلى الكاميرا ويتخذوا لها أوضاعًا. وما هذه بالحياة الحقيقية، بل إخراج عفوي، وكارثة.

وإن هذا ليبين حدود الواقعية بكل تأكيد، بل حدود مفهوم زائف للواقعية قوامه نسخ الواقع نسخًا حرفيًا ومن الواضح إذن أننا - في السينما كما في الفنون الأخرى - لا نستطيع أن نكون طبيعيين إلا بقوة الفن. إن المادة الأولية الفيلمية تتطلب شغلًا عميقًا، لأنها أكثر "رمزية" من أي مادة خام أخرى، ولأن الكاميرا أكثر "واقعية" من أي وسيلة أخرى للتعبير الفني. وهذه المعالجة للمادة الغفل، التي سبق لنا دراستها عند الكلام عن أصل الصورة، هي التي ستستأثر الآن باهتمامنا، على مستوى اللغة ذاتها.

والإيجاز يلعب دورًا بالغ الأهمية في التعبير الفيلمي.

إن السينما، لكونها لغة ذات طبيعة وقوة خاصة، لغة صور، مؤسسة على إيجاز دائم. وينبغي لنا أن نقرأ الصفحات الحاسمة التي خصصتها كلود إدمون ماني لهذه المسألة، والتي كتبت فيها: "إن

---

(1) سادول: "تاريخ فن السينما" - صفحة 172.

السـينما تؤثـر مباشـرة علـى الـروح الحساسـة... إنهـا تخاطـب الحـواس دون أن تكـون ملزمـة بالمـرور علـى الـروح الحساسـة... إنهـا تخاطـب الحـواس دون أن تكـون ملزمـة بالمـرور علـى وسـيط مـن الفهـم. وهـي لذلـك تتجنـب الغلطـة التـي لا تفتـأ تهـدد فنـون اللغـة: أن تحصـر الوعـي الإنسـاني فـي الجـزء الواضـح منـه، وأن لا تخاطـب إلا إيـاه. إذ لا يحتـاج شـيء فـي السـينما، لكـي يوجـد، إلـى أن يكـون واعيًـا كليًّـا"[1].

ويعـود بنـا هـذا إلـى الخصائـص العامـة للصـورة التـي سـبق لنـا تحديدها كمـا يعدنـا لدراسـة الرمـز: فـكل صـورة يمكنهـا أن تعنـي أكثـر ممـا تظهـر، والسـينما - لكونهـا قـادرة علـى إظهـار كل شـيء - مضطـرة إلـى أن تحصـر نفسـها فـي الإيحـاء، لكـن هـذا الاضطـرار بعيـد عـن أن يكـون عائقًـا، بـل هـو علـى العكـس مـن ذلـك تفـوق، وسـر مـن أسـرار قـوة السـينما المدهشـة.

إن السـينما تفيـض بتعبيـرات لهـا مـع تحفظهـا قـدرة الإيحـاء، وتطابـق الإيجـاز الأدبـي البليـغ.

وهذه بعض أمثلة:

فنحـن نعـرف المنظـر المشـهود فـي فيلـم "الـرأي العـام" الـذي يعثـر فيـه البطـل علـى الفتـاة التـي كان قـد أحبهـا فـي الماضـي، وهـو يجهـل كل مـا وقـع فـي حياتهـا منـذ انفصالهـا ويعتقـد أن فـي وسـعه معـاودة غرامهـا المنقطـع، ثـم يحـدث أن تفتـح الفتـاة درجًـا فتسـقط منـه ياقـة رجـل...

---

(1) عصر الرواية الأمريكية - الفصل 3 - صفحة 67.

والضابـط الطيـار فـي فيلـم "أحسـن سـنوات حياتنـا" يسـتقيظ بعـد ليلـة أفـرط فيهـا فـي الشـراب علـى سـرير لا يعرفـه، وهـو لا يتذكـر شـيئًا، فيفحـص السـرير وهـو يتسـاءل أيـن يمكـن أن يكـون، فـإذا بـه سـرير نسـائي سـخت يـد صاحبتـه فـي زخرفتـه بالحريـر والوشـي، متـرف إلـى حـد أن كاد يبلـغ مرتبـة فسـاد الـذوق، وفجـأة يرفـع يـده بحركـة قلقـة إلـى جيـب بنطلونـه ليتحقـق مـن وجـود رزمـة دولارتـه...

ولقـد أقنـع مسـيو فيـردو إحـدى ضحايـاه مـن النسـاء بسـحب نقودهـا مـن البنـك، وقـد تركنـاه فـي المسـاء وهـو يتمنـى لهـا ليلـة طيبـة، فـإذا طلـع الصبـاح رأينـاه يهبـط طروبًـا إلـى المطبـخ ويبـدأ فـي ترتيـب المائـدة لإفطـار شـخصين، ثـم فجـأة يومـئ بـازدراء، ويرفـع عـن المائـدة مـا يزيـد عـن حاجـة شـخص واحـد...

وفـي بدايـة فيلـم "هـذا البـلاج الصغيـر الجميـل" نـرى إحـدى شـخصيات الفيلـم تتخطـى بحركـة تلقائيـة الدرجـة المحطمـة فـي السـلم، قبـل أن تنبهها الخادمـة إلـى خطـر تلـك الدرجـة، فتتأكـد أن هـذه الشـخصية التـي مثلهـا جيـرار فيليـب عاشـت مـن قبـل فـي هـذا النفـق...

وفـي فيلـم "كسـبنا هـذا المسـاء" نجـد أن المـرأة الشـابة الواثقـة مـن هزيمـة زوجهـا لا تذهـب إلـى مبـاراة الملاكمـة، بـل تتجـول فـي المدينـة حتى تبلـغ مكانًـا مشـرفًا علـى مدخـل نفـق، وهنـاك، إذ هـي منسـحقة تحـت وطـأة انهيـار أحلامهـا بحيـاة سـعيدة، تمـزق تذكـرة الحفلـة التـي لـم تسـتعملها، ببـطء، وتقـذف بقطعهـا فـي الفضـاء، وعنـد ذاك تتخـذ الكاميـرا مكانهـا ووجهة

نطرها، فترينا في لقطة طويلة ثابتة، من أعلى، قطع الورق وهي تتساقط نحو عربات الترام التي تتوارى في النفق، وإنه لإحساس بإرادة انتحارية مترنحة - انتحار بالتورية - ذلك الذي يتركه لنا هذا المنظر المدهش[1].

ولنصل الآن إلى الإيجاز التعبيري البحت، أي الخالي من الناحية الفيلمية من أي شيء نوعي، والذي هو أيضًا إيجاز الأدب والمسرح.

ويتدخل الإيجاز لثلاثة أسباب تحدد منه أنواعًا أعتقد أني أستطيع تحديدها:

1 - فهناك في المقام الأول الإيجازات التي يكيفها كون السينما فنًّا، أي عملية اختيار وتنظيم:

فالمخرج يختار، من كتلة الواقع التي تعرض نفسها عليه، الأجزاء المحددة التي تبدو ملائمة له، بسبب طابعها الدال، ويسجلها بالكاميرا، ويجمع "الأجزاء" التي حصل عليها بهذه الطريقة، في ترتيب محدد، بحيث يعطي لتتابعها معنى. وفضلًا عن ذلك، فإن فكرة الإيجاز مفهومة ضمنًا في فكرة التقطيع، تلك العملية الفائقة الأهمية، التي كثيرًا ما تهمل، بعكس التوليف، الذي لا يمثل منها إلا المظهر التكميلي والتكويني، أي مجرد عمل فني بحت، إذا كان التقطيع قد أنجز بعناية. والتقطيع إذن هو الذي يحذف بشكل عام كل الأزمنة الضعيفة أو التي لا فائدة منها

(1) مثال لجريمة قتل بالتورية: مقتل اليهودي الشاب في فيلم "قبل الطوفان"، إذ أن زملاءه يغرقونه في البانيو قائلين له: "هذا هو ما ستفعله بك الشرطة".

للحـدث. فـإذا أردنـا إظهـار شـخص يغـادر مكتبـه للعـودة إلـى بيتـه، قمنـا بعمـل وصلـة "فـي الحركـة" للرجـل وهـو يغلـق بـاب مكتبـه ثـم وهـو يفتـح بـاب مسـكنه، بشـرط أن لا يقـع شـيء يهـم الحـدث خـلال المسـافة بينهمـا طبعًـا. ولمـا كان مـن الـلازم أن يكـون مـا نـراه علـى الشاشـة ذا دلالـة، فإننـا لـن نظهـر مـا لا دلالـة لـه، إلا إذا كان المخـرج، لأسـباب دقيقـة، راغبًـا فـي خلـق شـعور بالامتـداد الزمنـي أو التبطـل أو الملـل[1]. ففـي مثـل هـذه الحالـة لا تكـون اللقطـات عميقـة طبعًـا، مـا دامـت تـدل علـى امتـداد زمنـي أو تبطـل أو ملـل. وإذن فالحيـاة، كمـا تـدور فـي الأفـلام، متميـزة ومصفـاة ومركـزة، مـا دامـت لا تتضمـن إلا الأزمنـة القويـة، أمـا فـي الواقـع نفسـه فـإن الآليـة الفسـيولوجية كثيـرًا مـا تتقـدم علـى الوعـي الواضـح. إن الأشـخاص فـي الأفـلام هـم دائمًـا فـي حالـة حضـور، بالوجـود وبالوعـي. وقـد كان "فليـري" يقـول: "أنـا حينًـا أفكـر، وحينًـا موجـود"، أمـا فـي الدييجيزيـة الفيلميـة فـإن كل واحـد "يفكـر" بـلا توقـف، حتـى ولـو لـم يكـن فـي غيـر خـواء وعيـه، أو عـدم وجـوده الفنـي.

(1) أيزنشتين وبودوفكين يحذفان غالبًا لحظة الاختيار من الحركة، كي لا نرى منها إلا اللمحة والنتيجة (اللمحة: رجل يرفع سيفه. والنتيجة: رجل آخر يتداعى كما في فيلم "عاصفة من آسيا"، وذلك بغرض إبراز ما فيها من سرعة وعنف. لكن في الإمكان أحيانًا العثور على المؤثر بتراكب خفيف للقطات بعضها فوق البعض الآخر: في فيلم "المدرعة بوتومكين" يحطم أحد البحارة الطبق الذي نقش عليه "أعطنا خبزنا اليومي". وهذه الطريقة فوق هذا، تخلق الشعور بالامتداد الزمني وتضاعف، إلى درجة كبيرة، أهمية الحركة، ومثال ذلك انسكاب قطع النقود على رأس "إيفان الرهيب".

2 - وإيجـازات النـوع الثانـي تتطلبهـا دواعـي البنـاء الروائـي، أي أسـباب درامية.

ومـن هـذا النـوع، الأفـلام القائمـة علـى إشـكال بوليسـي، حيـث ينبغـي تـرك المتفـرج جاهـلًا بعـدد مـن العناصـر التـي تحـدد اهتمامـه ببقيـة الحدث، كشـخصية القاتـل مثـلًا: فالمنظـر الرئيسـي فـي فيلـم "صليـب اللهـب" يجعلنـا نسـاهم فـي معركـة تـدور جزئيًـا فـي الظـلام ويظـل المشـتركون فيهـا مجهولين لنـا، فليـس ثمـة غيـر مصبـاح أسـقطه القتـال. فهـو لا يضـيء غيـر أرجلهـم إلـى منتصفهـا. وفـي الإمـكان بشـكل عـام، أن يكـون هـدف الإيجـاز إخفـاء لحظـة حاسـمة فـي الحـدث عـن المتفـرج بغـرض إثـارة شـعوره بالتوقـع القلـق فـي نفسـه، يسـمى "التشـويق" وهـو ذلـك الشـيء الأثيـر لـدى المخرجيـن الأمريكييـن. ونجـد مثـالًا حسـنًا لـه فـي فيلـم "الملاحقـة العجيبـة" حيـث تدور فـي الشـارع الرئيسـي لمدينـة مـن مـدن "الغـرب" معركـة مبيتـة بيـن شـاب شـجاع وثلاثـة مـن المجرميـن، لكـن الكاميـرا تنتقـل إلـى حانـة ينتظـر فيهـا الزبائـن الجامـدون مـن الرعـب نتيجـة القتـال، ومـن هنـاك نسـمع طلقـات ناريـة، ثـم يفتـح البـاب فجـأة ويظهـر أحـد المجرميـن، لكنه مـا إن يخطـو بضع خطـوات حتـى ينهـار ميتًـا، بينمـا يصـل البطـل سـليمًا ومعافـى. كمـا نجـد مثالًا آخـر فـي فيلـم "طريـق الحيـاة" عندمـا يخـرج مصطفى الصبـي الضال مـع غيره مـن الأولاد فـي صحبـة مدرسـهم، ويجـد نفسـه منفصـلًا عـن الجماعـة التـي

حجبتـه عنهـا مركبـات التـرام المتقاطعـة، ثـم يظـل مختفيًـا عـن عيوننـا مـدى لحظـة طويلـة، وعندمـا يتحـرك التـرام نـرى أنـه ينتهـز هـذه الفرصـة ليهـرب. ومثـال ثالـث فـي فيلـم "فنـدق الشـمال"، عندمـا يبـدو للفتـى أن يقـذف بنفسـه تحـت القطـار مـن فـوق كوبـري، معتقـدًا أنـه قتـل حبيبتـه، وفـي تلـك اللحظـة تمـر عربـة تخفيـه عنـا، فـإذا مـا تبـدد دخـان القطـار رأينـا أنـه لـم تواتـه الشـجاعة علـى الإلقـاء بنفسـه فـي الفضـاء. وهنـاك تشـويق جميـل أيضًـا فـي فيلـم "الرجـل الثالـث" عندمـا يوشـك البـواب أن يدلـي باعترافـه لصديـق هـاري لايـم ثـم يلتفـت فينطبـع الخـوف علـى وجهـه لرؤيـة شـخص لا يريـه لنـا المخـرج، وإن كنـا سـنعرف عمـا قليـل أنـه جـاء ليقتلـه حتـى لا يتكلـم.

وأضـع ضمـن هـذا النـوع مـن الإيجـازات تلـك التـي تنصـب علـى عنصـر هـام فـي الدرامـا والتـي تهـدف إلـى خلـق جـو مـن القلـق والعجـز. وهـذان مثـالان مشـهوران لهـذا النـوع: ففـي فيلـم "الداوريـة المفقـودة" جماعـة صغيـرة مـن الرجـال يحاصرهـا فـي قلعـة صغيـرة فـي قلـب الصحـراء أعـداء لا نراهـم مطلقًـا، ومـن هـذه الجماعـة يلقـى الواحـد بعـد الآخـر مصرعـه دون أن تواتيهـم القـوة علـى حركـة دفاعيـة، وبعضهـم يجـن مـن هـذا الوجـود غيـر المنظـور، وجـود العـدو المميـت. والمثـال الثانـي يقـع فـي اللحظـة التـي تتـم فيهـا "الرحلـة الطويلـة"، عندمـا تنصـب علـى سـفينة الشـحن قذائـف طـراد ألمانـي، فهنـا يظـل العـدو غيـر منظـور، والمشـهد كلـه مغمـور فـي جـو لا يطـاق مـن حتميـة القـدر التـي لا مفـر منهـا.

والإيجـاز يمكـن أن تقضيـه الصفـة الدراميـة للحكايـة، وأن يكـون هدفـه تجنـب انفصـام فـي وحـدة جـو الفيلـم العـام، بإغفـال حادثـة لا تتفـق مـع الجـو العـام للمنظـر: ففـي فيلـم "رومـا مدينـة مفتوحـة" مثـلًا، يضطر القسـيس عضـو المقاومـة إلـى إزهـاق روح المريـض الـذي سيتظاهر بأنـه يمنحـه البركـة الأخيـرة، كـي يبـرر وجـوده فـي البيـت، وليبعـد شـكوك الشـرطة. والفيلـم لا يرينـا هـذه الحركـة التـي لـو ظهـرت لحطمـت القـوة الدراميـة للمشـهد، وهـو لا يوحـي لنـا بـه إلا فـي بقيـة الحـدث، ومـع إدخـال لمسـة ذات طابـع كوميـدي خفيـف يسـاهم عنـد ذلـك بشـكل مفيـد فـي إراحـة المتفـرج.

وهنـاك تبريـر آخـر للإيجـاز، هـو وجهـة النظـر الخاصـة التـي تتخذهـا الكاميـرا عندمـا تأخـذ العدسـة مـكان شـخصية مـن شـخصيات الفيلـم: إن لـورا بطلـة فيلـم "لقـاء قصيـر" التـي عكـر صفوهـا رحيـل الرجـل الـذي كانـت قـد بـدأت تحبـه، تضايقهـا جـارة ثرثـارة فـي القطـار الـذي يعـود بهـا إلـى بيتهـا، وعنـد ذلـك يعبـر منظـر كبيـر لوجـه الجـارة عـن وجهـة نظـر لـورا التـي لـم تعـد "تسـمع ثرثـرة المـرأة الأخـرى، بينمـا يظـل المونولـوج الداخلـي الدائـر فـي نفسـها إلـى تسـجيل صوتـي قريـب. إن هـذا الاختفـاء لكلمـات المـرأة الأخـرى يطابـق عـدم اهتمـام البطلـة - وبالتالـي المتفـرج - بمـا تتضمنـه تلـك الكلمـات مـن تفاهـة خاويـة. وكذلـك فعـل "بودوفكيـن" - بطريقـة مماثلـة، لكنهـا أكثـر افتعـالًا، لأنهـا معالجـة علاجًـا موضوعيًـا - فـي مشـهد مـن فيلـم "الهـارب مـن الجنديـة" الـذي يـدور داخـل التـرام، فهـو لا يسـمعنا ضجـة التـرام، إذ هـي بـلا ريـب لا أهميـة لهـا ولا يلتفـت إليهـا الـركاب. وكذلـك فـي

الفيلـم الروسـي "شتشـورس" عندمـا يفقـد قائـد القـوات البولونيـة صوابـه مـن ضجـة المعركـة العنيفـة فـي القصـر فيسـد أذنيـه، إذ أن المنظـر عنـد ذاك يصيـر صامتًـا، كمـا لـو كنـا داخـل جلـد الشـخصية نفسـها.

ولنشـر فـي النهايـة إلـى مثـال للإيجـاز الرمـزي، خـلال منظـر طويـل فـي فيلـم "الأحمـر والأسـود": فنحـن لا نـرى مطلقًـا وجـه القسـيس الجيزويتـي الـذي يملـي علـى مـدام دي رينـال الرسـالة التـي تتهـم جوليـان، ولا ريـب فـي أن المخـرج كلـود أوتـان لارا شـاء أن يسـتحضر علـى هـذا النحـو تلـك القـوة المجهولـة للمذهـب الجيزويتـي، الـذي يحطـم مسـتقبل بطـل روايـة "سـتندال" الطمـوح.

3 - أمـا عـن إيجـاز النـوع الثالـث، فهـي تلـك التـي تبتعثهـا أسـباب ذات طابـع اجتماعـي. والواقـع أن هنـاك عـددًا مـن الحـركات والمواقـف والحـوادث الأليمـة أو المحرمـات الاجتماعيـة. فالمـوت، والألـم العنيـف، والجـروح الفظيعـة ومناظـر التعذيـب أو القتـل، كلهـا تُخفـى عـن المتفـرج ويكتفـي بالايحـاء لـه بهـا بوسـائل متنوعـة:

ففـي الإمـكان، أولًا، أن يخفـى الحـادث ببسـاطة وراء عنصـر مـن العناصـر الديبجيزيـة وهـي طريقـة تسـتخدم بكثـرة ونجـد مثـالًا لهـا فـي الفيلـم "طالمـا بقـي البشـر" حيـث يـدور عـراك مميـت بالسـكين ويظـل مخفيًـا عنـا وراء أكـوام مـن الصناديـق تحـدق فيهـا الكاميـرا بإصـرار عنيـد، فيتجـه كل

اهتمام المتفرج إلى الصوت، الذي يلعب دور اللحن المتآلف المفسر.

وفـي الإمـكان، ثانيًـا، أن يسـتبدل بالحـادث لقطـة للوجـه، وجـه الفاعـل أو شـهود الفعـل: ففـي فيلـم "أبنـاء الفـردوس" لا يظهـر مقتـل "الكونـت ديمونتـراي" علـى يـد "لاسـنير" إلا علـى وجـه شـريك القاتـل المذعـور.

وفـي فيلـم "البحـر القاسـي" نتتبـع - علـى وجـه مـروع - ابتـلاع الأمـواج لناقلـة بتـرول محترقـة. وفـي فيلـم "مغامـرات فـي بورمـا" مشـهد جنـدي أمريكـي يعذبـه اليابانيـون. وفـي فيلـم «قاطـع الطريـق" البرازيلـي منظـر رجل يجـره حصـان راكـض، نـراه فـي مناظـر كبيـرة لوجـوه الشـهود التـي روعهـا الرعـب. وهنـاك رمـز مألـوف، فعندمـا يكشـف النـاس رؤوسـهم أو يرسـمون علامـة الصليـب، فـإن معنـى هـذا أن أحـدًا قـد مـات.

وفـي الإمـكان: ثالثًـا، أن يسـتبدل بالحـادث ظلـه أو انعكاسـه، فيظـل مرئيًـا ولكـن بطريقـة غيـر مباشـرة، تخفـف مـن حـدة المذبحـة المشـهورة بيـن العصابتيـن المتنافسـتين غيـر أشـباح القتلـة والضحايـا ظاهـرة علـى جـدار. وفـي فيلـم "مجهـول قطـار الشـمال السـريع" لا يظهـر منظـر القتـل إلا منعكسًـا ومشـوهًا علـى إحـدى عدسـتي نظـارة سـقطت إلـى الأرض والتقطتهـا الكاميـرا فـي منظـر كبيـر.

وأخيـرًا، كثيـرًا مـا يحـدث أن يسـتبدل بالمنظـر الـذي يحـدث فيـه الإيجـاز لقطـة تفصيليـة رمزيـة يشـير مضمونهـا إلـى مـا يـدور "خـارج الـكادر" ففـي فيلـم "متنوعـات" تكتفـي اليـد التـي تنفـخ وتنبسـط وتتخلـى عـن سـكين

لإفهامنـا أن الرجـل قـد تلقـى مـن خصمـه طعنـة، بينمـا نفهـم أن بطـل فيلـم "لا جديـد فـي الميـدان الغربـي" قـد لقـي مصرعـه لأن يـده الممتـدة خـارج الخنـدق نحـو فراشـة تجمـد فجـأة. وبالطريقـة نفسـها لا نـرى مـن شـخص يمـوت فـي فيلـم "الملعونـون" غيـر السـتارة التـي تنتـزع حلقاتهـا الواحـدة بعـد الأخـرى تحـت ثقـل الضحيـة المتعلقـة بهـا في يـأس. وفـي فيلـم "الطريق المبلـط" نـرى اليـد المحركـة لسـتارة حديديـة وهـي تـدور دورانًـا جنونيًّـا. وفـي فيلـم "سـيدة شـنغهاي" نـرى التأرجـح البسـيط لسـماعة التليفـون التـي انهـار عندهـا الرجـل. وفـي فيلـم "المطـاردة المفجعـة" منظـر كبيـر لكبـاس النـار فـي حقـل ألغـام وهـو يهبـط ببـطء، تسـحبه يـد الضحيـة. وفـي نطـاق كوميـدي فـي هـذه المـرة، يسـتبدل بالمشـاجرة توليـف سـريع لصـور ملاكميـن فـي أوضـاع هجوميـة. وذلـك فـي فيلـم "هجـوم الفدائييـن علـى لسـان نازيـر" وأخيـرًا نصـل إلـى التوليـف الرمـزي الفائـق الجمـال الـذي يشـير إلـى مقتـل مصطفـى فـي فيلـم "طريـق الحيـاة": منظـر كبيـر لأيـد تتصـارع للوصـول إلـى خنجـر - منظـر للشـمس (نسـمع صرخـة وحشـرجة) - منظـر لمسـتنقع (نسـمع نقيـق الضفـادع) - اختفـاء تدريجـي - منظـر المسـتنقع - عصفـور بيـن الأغصـان يغـرد - وأخيـرًا منظـر للجثـة علـى قضيـب القطـار. وفـي جميـع هـذه الحـالات يكتسـي التآلـف الصوتـي، المسـتخدم بطريقـة واقعيـة، أهميـة تفسـيرية (الحشـرجات، اللهـاث، دوي الضربـات). وفـي أحيـان أخـرى يكـون الالتجـاء إلـى الموسـيقا مـع خلـق مؤثـرات غنائيـة لـه دلالتـه الرمزيـة كمـا فـي المشـهد النهائـي البديـع لفيلـم "جامعاتـي" الـذي يرينـا جوركـي

الشـاب وهـو يلتقـي علـى شـاطئ البحـر بامـرأة تعانـي المخـاض، فهنا تسـتبدل بصرخـات المـرأة التـي تلـد جملـة موسـيقية تخـرق السـكون، بينمـا تظهـر الشاشـة موجـات منقضـة علـى الصخـور، وهنـاك مؤثـر مماثـل فـي فيلـم "الناجـون الخمسـة مـن المـوت" تحـل فيـه الموسـيقا محـل صرخـات المـرأة التـي تلـد والتـي تتراكـب علـى صـورة وجهها لقطـات أمـواج عنيفـة. ولنسـجل بعـد هـذا أننـا لا نـرى الـولادة مطلقًـا فـي السـينما (فيمـا عـدا فيلميـن همـا: "فريـد طفـلًا" و"الحيـاء الـكاذب" ولكـن لهذيـن الفيلميـن طابعًـا اسـتثنائيًا) فالـولادة توضـح دائمًـا بالصيحـات الأولـى للوليـد.

والحمـل أيضًـا موضـوع محـرم، وإذا كانـت هنـاك أفـلام عديـدة تعلـن فيهـا البطلـة أنهـا حبلـى (مثـل أفـلام "الكابـوس" و"رومـا مدينـة مفتوحـة" و"شـيطان الجسـد" و"مونيـكا") فإنـي لا أعـرف إلا قليـلًا مـن الأفـلام التـي نـرى فيهـا امـرأة يثقلهـا الانتفـاخ الواضـح الـدال علـى ولادة قريبـة، وأعنـي فيلمـي "الأرض" و"قـوس قـزح". (والسـينما السـوفيتية لا تلتـزم الحيـاء فـي هـذا الصـدد، وللأمومـة فيهـا دور أيديولوجـي هـام). وكذلـك فيلـم "فاربيـك" حيـث تزهـو الأم بحملهـا فـي بـراءة الربيـع فـي فـردوس أرضـي جديـد. وأخيـرًا الفتـاة الرائعـة إسـبيرانزا فـي فيلـم "ملـح الأرض".

وينبغـي أن لا نغفـل حالـة هامـة هـي حالـة بعـض الإيجـازات الراجعـة إلـى محرمـات اجتماعيـة ذات قـوة خاصـة وإن تكـن تلـك متعارضـة مـع أي فضـول فاحـش، مثـل الإيجـازات الخاصـة بزنـا المحـارم (أفـلام "بنسـيون زهـرة الميمـوزا" و"الأقـارب المزعجـون" و"الأبنـاء المزعجـون") أو

الشـذوذ الجنسـي، وهـي مسـائل لا نجدهـا مثـارة فـي غيـر أفـلام نـادرة وبطريقـة مسرفة فـي التزمـت: كالشـذوذ الجنسـي المذكـر فـي أفـلام "الصقـر الملطـي" و"صليـب اللهـب" و"أجـر الخـوف" و"جـو باريـس"، والشـذوذ الجنسـي المؤنـث فـي أفـلام "لولـو" و"فتيـات مجنـدات" "رومـا مدينـة مفتوحـة" و"رصيـف الضبـاب" و"جـو باريـس""[1].

وقـد احتفظـت للنهايـة بمسـألة الإيجـاز فـي الفعـل الجنسـي الـذي أنـوي دراسـته بشـكل أكثـر إسـهابًا لأنـه معـروض ومحلـول بطـرق شـديدة التنـوع فـي عـدد كبيـر مـن الأفـلام. ذلـك أن هـذه المسـألة تتعلـق فعـلًا بحـادث يلعـب دورًا فـي معظـم السـيناريوهات، لكنـه - أكثـر مـن أي حـادث إنسـاني آخـر - يسـتحيل إظهـاره. وتتـراوح المؤثـرات المسـتخدمة فـي هـذه الحالـة بيـن السـوقية الخالصـة والرقـة الكتومـة. وفـي الإمـكان أن نرجـع الإيجـازات التـي مـن هـذا النـوع إلـى شـكلين رئيسـيين:

---

(1) الشذوذ الجنسي المزدوج الذي نجده في فيلم "جو باريس" هو شذوذ فيكتور (نحو الملاكم) وصاحبة محل الأثاث والزخرفة (نحو الفتاة). أما اللوطية الواضحة في شخصية الترزي فهي ليست هنا إلا من باب الاستعراض.

والواقع أن الأفلام التي تلمح إلى المسائل الجنسية بوضوح قليل أو كثير هي أكثر مما نظن. وقد خصصت مجلة "كراسات السينما" عددًا خاصًا (ديسمبر 1945) لموضوع "الحب في السينما". وقد ورد سجل مدهش من أربع صفحات للأفلام التي تشير إلى ألوان الفساد الجنسي، من "داء الاستعراض" إلى "الماسوكية" (أي رغبة الشخص في أن يوقع الغير به العذاب)، ومن "السادية" (أي رغبة الشخص في إيقاع العذاب بالغير)، و"الزوفيلية" (أي معاشرة الحيوانات).

أولًا: تلـك المبنيـة علـى التوليـف، أي علـى التعبيـر فـي اللقطـات مـع إدخـال صـورة رمزيـة. وهـذا النـوع مـن الإيجـاز نـادر حقًّـا، لكننـا نجـد لـه مثـالًا مشـهورًا فـي فيلـم "الخـط العـام" حيـث يرمـز المخـرج إلـى إخصـاب بقـرة بلقطـات انفجـار وسـيل مـاء متدفـق مـن سـد مائـي. وإلـى جانـب هـذا التوليـف غيـر الواقعـي، أي الـذي لا تكـون "الصـورة - الرمـز" فيـه جـزءًا مـن الدييجزيـة، أمكـن العثـور علـى شـكل مـن التوليـف الواقعـي فـي فيلـم "شـبكة الصيـاد" المكسـيكي إلـى الفعـل الجنسـي ثـلاث مـرات بصـورة موجـة بحـر مزبـدة منقضـة فـي تجاويـف صخريـة. وكـذا فـي فيلـم "مونيـكا" حيـث تلعـب الأمـواج نفـس الـدور الرمـزي.

لكــن معظــم الإيجــازات فــي هــذا الميــدان ترتكــز علــى حركــة مــن الكاميــرا فبعــد أن تكــون الكاميــرا قــد أظهــرت بطريقــة عرضيــة مبــادئ العشـق ومقدماتـه يبـدو كأنهـا تتنحـى علـى اسـتحياء. وفـي أغلـب الأحـوال تنتهــي اللقطــة عنــد ذاك إمــا باختفــاء تدريجــي وإمــا بــأن تثبــت علــى عنصـر مـن العناصـر الدييجيزيـة، ثـم يفهمنـا المخـرج بواسـطة المـزج بيـن مشــهدين أن فتــرة زمنيــة مــا قــد انقضــت (فــي فيلــم "الحيــوان البشــري" برميـل يتلقـى المـاء المندفـع مـن فوهـة ميـزاب، ثـم المنظـر نفسـه بعـد توقــف المطــر) أو، أخيــرًا بــأن تتحــول الكاميــرا نحــو شــيء متعلــق هــو أيضًـا بالدييجيزيـة، ولـه قيمـة رمزيـة واضحـة: لآلـئ عقـد مقطـوع تنتثـر علــى الأرض، فــي فيلــم "نشــوة". أو: نجمــة بحــر ســتلعب دورًا فــي بقيــة

الفيلـم، فـي فيلـم "الصنـادل". أو: نـار مدفـأة تشـير إلـى لهيـب الحـب، فـي فيلـم "الشـيطان فـي الجسـد". أو: زر الجـرس فـي بـاب كبيـر بللـوري، مضـاء إضـاءة منقطعـة بنـور مصبـاح فنـار دوار، فيبـدو معبـرًا عـن قلـق البطـل الخفـي وحـرج السـيدة ذات الثـوب الأبيـض، فـي فيلـم "القمـح الأخضـر". ونشـير أخيـرًا إلـى "حيلـة" تسـمح بإفهـام الجمهـور مـا حـدث: هـي الانتقـال فـي التخاطـب مـن صيغـة الاحتـرام إلـى صيغـة الألفـة. كمـا أنـي لا أسـمح لنفسـي بـأن أغفـل هنـا ذكـر الطريقـة الرقيقـة التـي سـخر بهـا إيلمـر رايـن مـن الأسـرار التـي تحيـط بالحـب فـي الأفـلام الأمريكيـة، ومـن ذلـك الاندفـاع الـذي يجعـل العشـاق مـا إن يتبادلـوا ابتسـامة أو قبلـة حتـى ينفضـوا علـى قسـيس لإصبـاغ الصبغـة الشـرعية علـى الموقـف!... لقـد كتـب: "إن الحيـاة تتخلـق فـي بوريليـا مـن منبـع مجهـول، وإذا كنـت لا أسـتطيع تحديـده فإنـي علـى العكـس مـن ذلـك يسـعني أن أشـهد بـأن تخلـق الحيـاة هنـاك ليـس نتيجـة للوصـول الجنسـي!... وأبـادر فأضيـف إلـى ذلـك أن الـولادة، مـع كونهـا ليسـت نتيجـة لذلـك الوصـال، يشـار إليهـا دائمًـا بـزواج..."[1].

وهكـذا يتضـح لنـا المـكان الهـام الـذي يشـغله إيجـاز فـي السـينما، والـذي يفسـره الطابـع "التسـجيلي" و"البصـري" لهـذا الفـن. ولمـا كان الفيلـم قـادرًا علـى إظهـار كل شـيء بـأدق طريقـة، فـإن مـن الواضـح أن

---

(1) كتاب "رحلة إلى بوريليا" - صفحة 83.

المخرجيــن ينســاقون إلــى تنحيــة عــدد كبيــر مــن المشــاهد التــي يصعــب احتمالهــا. لكننــا، فضــلًا عــن الممنوعــات المقننــة، بشــكل رســمي أو غيــر رســمي، التــي تفرضهــا الرقابــة، قــد رأينــا كثيــرًا مــن الإيجــازات ذات الصفــة المتفوقـة التـي تفسـرها عاطفـة حيـاء عنـد المخـرج، نتيجـة لإحسـاس مرهـف بالحــدود الممكنــة للصراحــة.

ومهمــا تكــن بعــض أفــلام المقاومــة والحــرب قــد أســرفت فــي وصــف المشــاهد الفظيعــة، مثــل أفــلام "رومــا مدينــة مفتوحــة" و"قــوس قــزح" و"المرحلــة الأخيــرة" و"حــي تريزيــن اليهــودي"، فإنهــا تظــل خــارج نطــاق الحقيقــة التاريخيــة. وإن كان يكفــي لطــرح مشــكلة مســئولية الفيلــم الاجتماعيـة، بالنظـر إلـى النفخـة الواقعيـة العظيمـة التـي يتعـرض لهـا كل مـا يظهــر علــى الشاشــة.

إن فنًّـا يخـدم الغـذاء الفكـري لكتـل بشـرية هائلـة ينبغـي لـه أن يظـل دائمًــا فــي مســتوى رفيــع مــن الناحيــة الجماليــة والأخلاقيــة. وإنــي آمــل أن يتدبــر جميــع المخرجيــن هــذه الكلمــة لجــاك فايــدر:

"المبدأ في السينما هو الإيحاء"

الفصل السادس

الانتقالات

أنوي أن أدرس هنا كل طرق الوصل في السرد الروائي، أي ارتباطات اللقطات بعضها بالبعض الآخر. ولما كان الفيلم مكونًا من اجتماع عدد كبير من القطع المسجلة في أماكن شديدة الاختلاف وفي ترتيب لا علاقة له بسير الأحداث الطبيعي، وكان فن الفيلم من جهة مؤسسًا على تقطيع الواقع الممتزج بتركيز جريء للزمن وبالوجود المكاني الذي يكون في بعض الأحيان محيرًا، فإن من الجلي أنه لا غنى للمخرج بوجه خاص عن العناية بتقدير مجموعة من المؤثرات البصرية أو الصوتية هدفها خلق الشعور عند المتفرج، شعورًا واعيًا أو غير واع، بالتسلسل التشكيلي والمنطقي بين جميع أجزاء الواقع التي تكون الفيلم.

وما من ريب في أنه يحسن بنا في البداية أن نضع قائمة تحليلية للطرق الفنية للانتقالات التي، إذا نظرنا إليها من زاوية العمل البحت في المعمل أو في غرفة التوليف، تكوِّن ما يمكن أن نسميه ب - "التنقيط" السينمائي. لكن أيسعنا حقًّا أن نتكلم عن «تنقيط» في هذه الحالة؟ لقد كتب الدكتور باتاي: «إن التنقيط السينمائي هو

مجموع طرق الربط البصرية التي ينبغي أن تستخدم في جعل التصوير الذهني للمشاهد ومجموعات المشاهد أكثر وضوحًا. لكن هل هذا التنقيط موجود حقًا، وهل يمثل أي قيمة من القيم؟ إن الجواب على هذا السؤال قد ظهر في البداية إيجابيًا، كما أن بعض مؤثرات اختفاء الصور وظهورها قد رتب كما لو كانت تمثل شولة منقوطة أو نقطة أو نقطة انتهاء، إلخ. لكن هذا الترتيب تضمن منذ البداية شيئًا من الافتعال في تطبيقه... ففي ساعة الخلق يهتدي السينمائي بتقسيم الأفكار وعلاقاتها التي تتراوح قوتها، أما بالنسبة إلى المتفرج فإن العمل السينمائي ليس في حاجة إلى تنقيط منظور... وإذن فليس هناك حاجة إلى عمل موازاة دقيقة بين علامات التنقيط المطبعية والروابط البصرية، طالما أن اختيار أحد تلك الروابط ليس له طابع حتمي مثل علامات التنقيط. ومع ذلك فإن في الإمكان التفكير في قدر أدنى من التنقيط السينمائي، أي اختيار عدد معين من الروابط البصرية، التي توافق بعض التقسيمات الحتمية للسرد الفيلمي"[1].

ومن هذا النص يتضح أن من غير المعقول أن نرغب في إقامة تطابق حرفي بين التنقيط الفيلمي وأهميته. وهنا أيضًا تكشف اللغة السينمائية أصالتها. ويبدو، على كل حال، أن في وسعنا أن نؤكد أن التنقيط لا ينبغي مطلقًا أن يدركه المتفرج على أنه تنقيط. إنه يلعب

(1) روبرت باتاي: "الأجرومية السينمائية" - صفحة 62 و63.

دورًا هامًّا في تسلسل الرواية لكنه يجب أن يكتفي بمساعدة هذا التسلسل على التدفق بطريقة متواصلة، دون أن يضطر عين المتفرج إلى التوقف عند وصلة مزخرفة أو مكتسحة.

وفيما يلي قائمة سريعة بعلامات الترقيم وبعض القواعد البسيطة المتعلقة بتنفيذها:

وينبغي أن نذكر أولًا الانتقال العادي بين لحظة وأخرى بقطع صريح، أي إبدال صورة مصورة أخرى بطريقة مباشرة. وهذا الانتقال هو أكثر الانتقالات بدائية وأكثرها لزومًا أيضًا، فلقد صارت السينما فنًّا يوم عرفنا كيف نعمل ضربات المقص في الشريط ثم نلصق طرفي جزئين كانا منفصلين عند التصوير. إن أساس التقطيع والتوليف يعتمد على هاتين العمليتين الأوليين. ويستخدم القطع الصريح عندما لا يكون للانتقال في ذاته قيمة دالة، عندما يطابق تغييرًا بسيطًا في زاوية الرؤية أو تسلسلًا في التصوير، بدون إشارة إلى زمن انقضى أو مسافة قطعت، بدون انقطاع في الشريط الصوتي(بوجه عام).

والظهور التدريجي والاختفاء التدريجي يفصلان، بوجه عام، المشاهد بعضها عن البعض الآخر، ويعنيان تغيرًا هامًّا في الحدث الثانوي أو انقضاء زمن أو تغير في المكان. والاختفاء التدريجي يعني وقفة محسوسة في السرد ويصحبه توقف في الشريط الصوتي ويحسن - بعد مثل هذا الانتقال - إعادة تحديد الأبعاد الزمنية والمكانية للمشهد الذي يبدأ. وهذا هو أبرز الانتقالات جميعها، وهو يطابق تغيير الفصل (في الكتاب).

والمـزج بيـن لقطتيـن يتكـون مـن إحـلال لقطـة محـل أخـرى، بطبـع عابـر للصـورة التـي تظهـر فـوق الصـورة الأخـرى التـي تتلاشـى. ورسـالة المـزج - فيما عـدا اسـتثناءات نـادرة - هـي الدلالـة علـى انقضـاء زمـن، باسـتبدال تدريجـي لمنظريـن بينهمـا اختـلاف زمنـي (فـي اتجـاه المسـتقبل أو الماضـي، طبقًـا للمضمـون) ويمثـلان شـخصية واحـدة أو شـخصًا واحـدًا: ففـي بدايـة فيلـم "قواعـد اللعـب" مـزج ينتقـل بنـا مـن "جنيفييـف" نفسـها وهـي تتحـدث فيمـا بعـد مـع "روبيـر". وقـد ذكـرت فيمـا سـبق الانتقـال الزمنـي علـى برميـل مخصـص لتلقـي مـاء المطـر فـي فيلـم "الحيـوان البشـري". وفـي وسـع المـزج، فضـلًا عـن ذلـك، أن يكـون بـلا دلالـة محـددة: ففـي المشـهد الرئيسـي فـي فيلـم "عاصفـة علـى آسـيا" سلسـلة مـن اللقطـات التـي تـزداد تقاربًـا مـن بنـاء دائـري، تربطهـا ببعضهـا سلسـلة مـن عمليـات المـزج. والطريقـة نفسـها مسـتخدمة فـي بدايـة "المواطـن كيـن" بالنافـذة المضيئـة فـي غرفـة المحتضـر. وهـذا التوليـف، بمقتضـى المضمـون، ليـس لـه أي دلالـة علـى انتقـال فـي المـكان أو فـي الزمـن. فالأمـر هنـا لا يخـرج عـن عمليـة تلطيـف للقطـع الصريـح. وأخيـرًا ينبغـي ذكـر الاختفـاء الصوتـي، الـذي نجـد مثـالًا لـه فـي فيلـم "أبنـاء هيروشـيما"، حيـث نجـد أن الموسـيقا التـي كانـت تصحـب صحـوة ذاكـرة المدرسـة تخلـي مكانهـا لضجـة الشـارع، عندمـا تعـود المدرسـة إلـى الحاضـر (انظـر مؤثـرًا مماثـلًا فـي فيلـم "لقـاء قصيـر" سـبق ذكـره).

وأستعيد من كتاب برتوميو تعريفًا لكلمة "المسح": "العدسة بحركة بانورامية فائقة السرعة تترك الصورة وتثبت على عمق محايد كي تعود إلى الانطلاق ابتداء من العمق المحايد حتى تصل بحركة بانورامية سريعة أخرى إلى الصورة التالية"[1].

ولمَّا كان المسح هو عبارة عن مزج من نوع خاص ومصطنع، فإنه قلما يستخدم، لأنه لا يطابق زاوية رؤية عادية للمتفرج. ونجد استخدامًا له في "المواطن كين" في اللحظة التي تسوء فيها العلاقة بين الرجل الكبير وزوجته فإن سلسلة من المناظر القصيرة مرتبطة بعمليات "المسح" ترينا تطور الحب إلى عادة، ثم إلى عدم اكتراث، ثم إلى عداء.

وأخيرًا ينبغي أن نقول كلمة عن عمليات الاختفاء والظهور بواسطة "الشباك" بجميع أنواعها، وهي طرق مؤسفة حقًّا، ومن واجب المخرجين أن ينبذوها قطعيًّا. والواقع أن هذه العملية التي تجعل الصورة ذات الأضلع الأربعة تحل محل سابقتها بواسطة "الشبابيك" المتعددة التي تعطينا مشهدًا تبرز فيه مادة الصورة بدلًا من واقعيتها، لأنها تسيء إلى صدق الحدث المقنع. والحق أن كل طرق الانتقال الأخرى تستطيع أن تكون متجاوبة مع حركات عيوننا (إغماض كامل أو جزئي، سريع أو بطيء) أو مع نظرتنا (تغيير اتجاه النظر) بينما "الشباك" يجعلنا نحس بوجود الشريط الفيلمي

(1) "بحث في الآجرومية السينمائية": صفحة 42.

وراء واقعيــة الصــورة. ولنفكــر فــي المنظــر الرئيســي مــن فيلــم "رصيــف الضبــاب" الــذي شــوهته سلســلة مــن "الشــبابيك". كمــا ينبغــي أن لا نوافــق علــى اســتعمال طريــق تصغيــر الشاشــة إلــى دائــرة أو حجــب جــزء منهــا، وهــي الطــرق التــي كانــت منتشــرة فــي عهــد الســينما الصامتــة، وأن نلاحــظ أن تناقض اســتخدام هــذه الطــرق مــع الزمــن لا يرجــع إلــى تطــور فــي "الموضــة" بــل إلــى كــون المخرجيــن قــد أحســوا أنهــم يجعلــون مســاهمة المتفــرج فــي الفيلــم مضطربــة بطريقــة محسوســة.

وتجــد الانتقــالات مبرراتهــا فــي الناحيتيــن الجماليــة والســيكولوجية، وعلــى مســتويين فــي كل ناحيــة منهمــا، مســتوى العمــل الفنــي ومســتوى وجــود تلــك الانتقــالات ذاتهــا بالنســبة إلــى عملهــا، أي بوصفهــا وســيلة للوصــل: فالانتقــالات لهــا مــا يبررهــا أولًا بوصفهــا جــزءًا متممًــا للعمــل الفنــي، جماليًّــا، بحكــم ضــرورة حــدة العمــل، وســيكولوجيًا، بحكــم الاضطــراب إلــى جعــل ســير الوقائــع مفهومًــا للمتفــرج. وســوف نــرى، مــن جهــة أخــرى، طــرق الانتقــال مبينــة مباشــرة علــى المكونــات الجماليــة للصــورة، بينمــا يتكيــف البعــض الآخــر منهــا بتماثــل الطبيعــة الســيكولوجية، أي أن العلاقــة تكــون أكثــر ممــا هــي مدركــة بصريًّــا.

وأعتقــد إذن أنــي أســتطيع تحديــد نــوع أول وكبيــر مــن أنــواع الانتقــالات مبنــي علــى تماثــل ذي طابــع جمالــي، وهــذا المصطلــح يأخــذ هنــا معنــى واســعًا.

وهنـاك مجموعـة مشـتقة أولـى مـن الوصـلات يكـون سـببها تماثـل فـي المضمـون المـادي بيـن اللقطتيـن المـراد وصلهمـا: أي أنـه يوجـد بيـن الشـخصين أو الشـيئين تماثـل أو تشـابه يبـرر التقريـب لعيـن المتفـرج. ومـن الواضـح أن هـذا النـوع مـن الوصـل فـي خطـاب ينتقـل مـن يـدي المرسـل إلـى يـدي المرسـل إليـه (فـي فيلـم "عظمـة آل إمبرسـون"). وقـد وجـد المخـرج "دي سـانتيس" فـي التشـابه بيـن قطـار ميكانيكـي مـن لعـب الأطفـال وقطـار حقيقـي ذريعـة لانتقـال (فـي فيلـم "المطـاردة المفجعـة"). وفـي فيلـم «المـلاك الأزرق» ننتقـل مـن بطاقـة بريـد تمثـل المغنيـة «لـولا لـولا» إلـى البطلـة بلحمهـا وعظمهـا علـى مسـرح الملهـى. وفـي فيلـم «إيقـاع المدينـة» يحتـوي وصـلًا بيـن بـوق تمثـال رئيـس ملائكـة والأبـواق النحاسـية لموسـيقى عسـكرية، بواسـطة رنـات ناقـوس الحـرب.

وتماثـل المضمـون البنائـي يحـدد مجموعـة مشـتقة ثانيـة، والأمـر هنـا متعلـق بالتكويـن الداخلـي للصـورة. ففـي فيلـم "الأغـرب فـي البيـت" تمتـزج لقطـة للمحامـي "لورسـا" منحنيًـا علـى درج يفتـش فيـه باختفـاء سـريع لقامـة مماثلـة لصحفـي يتخطـى حاجـزًا. وهنـاك تماثـل مـن نفـس النـوع فـي فيلـم "مدموازيـل جولـي" حيـث تتخلـى صـورة نافـورة مـن النبيـذ منبثقـة مـن برميـل مقلـوب عـن مكانهـا لجماعـة مـن القروييـن خارجيـن فـي تجمهـر مـن قاعـة رقـص. ونسـتطيع أن نحـدد طـرازًا ثالثًـا مـن التماثـل هـو تماثـل المضمـون الديناميكـي، أي المبنـي علـى حـركات مماثلـة للأشـخاص أو الأشـياء، والانتقـالات فـي هـذا الطـراز متوافـرة،

وتسـمى انتقـالات "فـي الحركـة"، وهـو مـا يعنـي أن اللقطتيـن ملتحمتـان: أمـا خـلال الانتقـال المتماثـل للمتحركيـن المختلفيـن (فنربـط مثـلًا، حصـان الهـارب بحصـان الشـخص الـذي يطـارده، وفـي فيلـم "لوكرلينـا" ننتقـل مـن حـذاء جنـدي ميـت ملقـى خـارج الخنـدق إلـى حـذاء يقـذف بـه العامـل فـوق كـوم مـن الأحذيـة)، أوسـط حركـة توجـد فـي نهايـة اللقطـة الأولـى ونهايتهـا فـي مسـتهل اللقطـة الثانيـة: حركـة لشـخص واحـد (رجـل يغلـق بـاب مكتبـه ثـم يفتـح بـاب شـقته) أو لشـخصين مختلفيـن (رجـل يضـرب حصانـه - امـرأة تضـرب طفلهـا، فـي فيلـم "الترسـانة").

لكـن انتقـالات هـذا النـوع لا تكـون دائمًـا علـى هـذا القـدر مـن البدائيـة، ففـي فيلـم "أبنـاء هيروشـيما" ينتهـي مشـهد بصـورة قطـرات مطـر تسـقط مـن حافـة سـطح بيـت، ويبـدأ المشـهد التالـي علـى أطفـال يقفـزون مـن فـوق كوبـري إلـى النهـر. وهنـاك مؤتمـر أكثـر عمقًـا مـن فيلـم "الدرجـات التسـع والثلاثـون": امـرأة تكشـف جثـة فتفتـح فمهـا لتطلـق صرخـة، ثـم صفيـر قطـار خـارج مـن نفـق. هنـا مـزج بيـن تماثـل صوتـي، وديناميكـي فـي الوقـت نفسـه مـن الناحيـة البصريـة، فـكأن مـدى الصرخـة قـد اسـتبدل بـه سـير القطـار الـذي أكمـل ذلـك المـدى.

والنـوع الثانـي الكبيـر مـن الانتقـالات يتضمـن الانتقـالات المبينـة علـى أسـباب سـيكولوجية، أي فـي تشـكيل الصـورة وأن ذهـن المتفـرج هـو الـذي يقـوم بالربـط. وإلـى هـذا النـوع تنتمـي أولًا الانتقـالات الأكثـر بدائيـة، أي تغييـر اللقطـات المبنـي فـي أكثـر الأحيـان علـى الناحيـة البصريـة.

وهـذه الطريقـة واضحـة فـي حالـة المنظـر الأمامـي والمنظـر المخالـف لـه (أي المحادثـات بيـن شـخصيتين مصورتيـن بالتنـاوب) لكنهـا تبـرر أيضًـا غالبيـة وسـائل الوصـول بيـن اللقطـات: وكل لقطـة تظهـر مـا كان يـراه الشـخص الظاهـر فـي اللقطـة أو مـا كان يريـد رؤيتـه أو مـا كان ينبغـي أن يـراه. وفـي هـذه الحالـة الأخيـرة يقـوم ذهـن المتفـرج بعمليـة الوصـل، مـا دامـت الكاميرا قـد أخبرتـه بالعناصرالدييجيتكيـة التـي تجهلهـا الشـخصية الفيلميـة الأخـرى. وفـي وسـع مثـال مـن الأمثلـة أن يزيـد هـذا الوصـف شـيئًا مـن الوضـوح، ففـي فيلـم "شيوشـا" الإيطالـي نـرى رجـال الشـرطة ينتزعـون معلومـات مـن صبـي بإيهامـه أن رفيقـه قـد ضـرب ضربًـا مبرحًـا، ونسـمع ضربـات وصرخـات، ونـرى وجـه الصبـي المفعـم باليـأس، لكـن الكاميـرا تتحـرك عنـد ذاك حركـة بانوراميـة كـي تضـع المتفـرج - وحـده - فـي قلـب السـر: فرجـل الشـرطة لا يضـرب رفيـق الصبـى بـل يضـرب كيسًـا مختفيًـا، أمـا الصرخـات فيطلقهـا أحـد أعـوان الشـرطة. لكـن الصبـي يجهـل هـذا، ولهـذا فهـو لـن يقـوى علـى مقاومـة الحيلـة. فهنـاك أطلعـت الكاميـرا المتفـرج وحـده علـى "مـا كان ينبغـي للبطـل أن يـراه" كـي يملـك زمـام الموقـف. لكننـا بإفسـاح مجـال النظـر قليـلًا نصـل إلـى مجـال الفكـر (الانتبـاه العقلـي، والقصـد العقلـي): فمـا ترغـب الشـخصية فـي رؤيتـه هـو مـا تفكـر فيـه ومـا يتجـه إلـى فكرهـا، أمـا فيمـا يتعلـق بمـا ينبغـي أن يـراه أو أن يكـون قـد رآه، فهـذا شـيء يخصـه مباشـرة. وإذن توجـد هنـا علاقـة ذات طبيعـة سـيكولوجية يدركهـا المتفـرج، وهـذه العلاقـة الواضحة

تبـرر غيـاب الانتقـال المـادي (أعنـي الانتقـال المعبـر عنـه بطريقـة فنيـة أو شـفوية) فـي الروايـة الفيلميـة. هـذا النـوع مـن التنـاوب العقلـي (أي المنظـر الأمامـي والمنظـر المخالـف لـه) بيـن الشـخص والشـيء الـذي يفكـر فيـه يقـرأه المتفـرج فـي الحـال ولا يكـون فـي حاجـة إلـى التفسـير. ومـع ذلـك يسـتطيع مضمـون اللقطـة التاليـة - فـي سـبيل مزيـد مـن الوضـوح - أن يكـون بديـلًا مـن مقدمـة[1].

والانتقـالات التـي سأسـميها "اسـمية" تكـون فـي الواقـع نوعًـا آخـر مـن الوصـلات ذات الطبيعـة السـيكولوجية. وأشـير بهـذا إلـى تراكـب لقطتيـن بالشـروط التاليـة: فـي اللقطـة الأولـى "يذكـر" شـخص أو شـيء أو مـكان أو حقبـة مـن الزمـن، تظهـر فـي اللقطـة التاليـة بعـد مـزج، أو - بشـكل أنـدر - بعـد اختفـاء تدريجـي. وهـذه بضعـة أمثلـة لإيضـاح الفكـرة:

معظـم العـودات إلـى الـوراء فـي سـياق الحديـث يكـون إدخالهـا ببيـان الحقبـة المطلوبـة، فنقـول: "كان ذلـك فـي سـنة 1925" أو "لقـد اجتـزت امتحـان البكالوريـا " ثـم ينقلنـا المنظـر التالـي إلـى الحقبـة المعلـن عنهـا. والأمـر كذلـك فيمـا يتعلـق بالانتقـالات المكانيـة، ففـي فيلـم "قـارة أطلنطـا المفقـودة" يقـول البحـار لزوجتـه: "سـآخذك عنـد الأب ديـدول، فـي حانـة

(1) إلى جانب الانتقالات البينة على النظر، يجب أن تشير إلى انتقال خاص بحاسة الشم: ففي فيلم "لص بغداد" نرى هوجلاس فرينكس وهو يتنشق بنهم رائحة في الجو، ثم يقوم مزج بواسطة الصور المدرجة في الوضوح بإدخال أرغفة صغيرة تخبز في الفرن.

الأم الأربـع" وهـذه العبـارة تتوضـح فـي اللقطـة التاليـة التـي تمثـل الحانـة المشـار إليهـا. وبطريقـة مماثلـة يحـدث فـي فيلـم "ظـل مـن الشـك"، عندمـا يرسـل العـم شـارلي مـن فيلادلفيـا برقيـة إلـى أختـه فـي سـانتا روزا، أن يقـرأ العنـوان بصـوت مرتفـع علـى موظفـة مكتـب البريـد، ثـم يقودنـا المـزج إلـى سـانتا روزا. وهـذا مثـال للانتقـال علـى شـيء فـي فيلـم "السـماء لكـم" تقـول البطلـة "عندمـا تتحسـن حالـة عملنـا سـنضع لافتـة مضيئـة" ثـم يفتـح المشـهد التالـي علـى لقطـة للافتـة مضيئـة فـوق مدخـل حظيـرة السـيارات.

وأخيـرًا نذكـر الانتقـالات بواسـطة اسـم شـخص، وهـي واسـعة الانتشـار وتافهـة فـي أغلـب الأحـوال: ففـي فيلـم "صليـب اللهـب" يبحـث الأبطـال عـن رفيـق مـن رفاقهـم متهـم بالقتـل، فيسـأل أحدهـم: "أيـن يمكـن أن يكـون المخبـول؟" وفـي الوقـت الـذي يتولـى المـزج فيـه إدخـال لقطـة للرجـل المشـار إليـه وهـو يتسـكع فـي شـارع. والجـد المحتضـر فـي فيلـم "أبنـاء هيروشـيما" يذكـر حفيـده فتظهـر اللقطـة التاليـة الغـلام عنـد المدرسـة التـي التقطتـه. وفـي مشـهد الاحتفـال فـي القصـر فـي فيلـم "قواعـد اللعـب" نجـد سلسـلة مـن الانتقـالات المتتابعـة: "أيـن كريسـتين؟ - هـل رأيـت جوريـو؟" وقـد اهتـدى جـاك بيكـر إلـى فكـرة تقديـم أبطالـه فـي فيلـم "موعـد فـي يوليـو" بسلسـلة مـن النـداءات التليفزيونيـة تقـود المتفـرج إلـى التعـرف عليهـم الواحـد بعـد الآخـر. وأخيـرًا أسـتعير مـن فيلـم "غربـاء فـي البيـت" انتقـالًا مـن هـذا النـوع وإن كان أكثـر فطنـة: فـإن أحـد الأولاد يجيـب عـن سـؤال مـن المدعـي العـام عـن صاحـب المسـدس المسـتخدم فـي الجريمـة،

بـأن يشـي برفيقـه "مانـو"، وهنـا يدخـل المـزج منظـر لـرأس نيكـول خطيبـة مانـو مـن الخلـف، وفـي هـذه اللحظـة نسـمع دقًّـا علـى بـاب الفتـاة، ويدخـل مانـو فتلتفـت إليـه نيكـول قائلـة: "كنـت أفكـر فيـك". وهنـا إذن عمليـة مـزج لاسـم "مانـو" بمانـو نفسـه، بواسـطة فكـر نيكـول المتجـه إليـه.

وهـذا المثـال يقودنـي إلـى نـوع أخيـر مـن الانتقـالات المبنيـة علـى تماثـل فـي المضمـون الأيديولوجـي. والتعبيـر عـن الطريقـة الاصطلاحيـة هنـا لا يكـون بصريًـا ولا شـفويًا، بـل يتولـى فكـر إحـدى الشـخصيات أو فكـر المتفـرج إقامـة العلاقـة بيـن اللقطتيـن.

وأمثلـة الحالـة الأولـى عديـدة، فـإن انتقـال الفكـرة هـو فـي الواقـع أحـد الأسـس المباشـرة للتوليـف: ففـي فيلـم "المـلاك الأزرق" تنتـاب الدهشـة مديرة البيـت عندمـا تدخـل فـي الصبـاح حجـرة الأسـتاذ "راث" فتجـد فراشـه خاليًـا، وتتسـاءل عـن السـبب، ثـم تظهـر اللقطـة التاليـة الأسـتاذ راث مسـتلقيًا علـى فـراش المغنيـة. ومثـال آخـر مـن فيلـم "غربـاء فـي البيـت". نيكـول تفكـر بألـم (منظـر كبيـر لوجهها) فـي والدهـا الـذي وصفتـه الخادمـة بأنـه سـكير، ثـم يدخـل المـزج لقطـة الأب وهـو منهـار أمـام زجاجـة نبيـذ فـي الحجـرة المجـاورة.

وأخيـرًا توجـد الانتقـالات التـي لا يبررهـا أي عنصـر مـن عناصـر الدييجيزيـة ولا يمكـن إدراكهـا بوصفهـا انتقـالات إلا بتدخـل المتفـرج برأيـه. وفيلـم "قبـل الطوفـان" يقـدم مثـالًا جيـدًا لهـذا النـوع فنحـن نـرى فيـه

جماعـة مـن المعاديـن للسـامية يكتبـون علـى حائـط: "المـوت لليهـود" ثـم ينقلنـا المـزج مـن لقطـة الكتابـة الأولـى إلـى صـورة للشـاب اليهـودي المقتـول فـي حمامـه بأيـدي شـركائه (هـذه اللقطـة قطعهـا المخـرج "كايـات" فـي النسـخة النهائيـة مـن الفيلـم، وقـد عرضـت فـي مهرجـان كان فـي سـنة 1954 بعـد عرضهـا الخـاص فـي باريـس).

وفـي الختـام أذكـر انتقـالًا مـن نفـس النـوع (لكنـه صوتـي) مسـتخرجًا مـن الفيلـم الجميـل "وسـقينا الفـولاذ" مـن إخـراج مـارك دونسـكوي: المنظـر يـدور فـي أوكرانيـا فـي سـنة 1918 حيـث نـرى طالبًـا مـن طلبـة الكليـة الحربيـة، مـن البيـض، يشـي للمحتـل الألمانـي بفتـى كان قـد أطلـق سـراح سـجين مـن الحمـر، ثـم ترينـا اللقطـة التاليـة جماعـة مـن البلاشـفة الشـبان ينفجـرون بالضحـك وهـم يتذكـرون بعـض المقالـب التـي أنزلوهـا بالعـدو، والفكـرة المتضمنـة فـي هـذا التقـارب محـددة علـى نحـو موفـق، بواسـطة امتـداد للشـريط الصوتـي (الضحـكات) يشـمل اللقطتيـن، وهـذه الضحـكات المتراكمـة فـي نهايـة منظـر الوشـاية، تبـدو كأنهـا تبـرز الطابـع العقيـم الهـازئ لفعلـة الجاسـوس.

الفصل السابع

الاستعارة والرمز

قلت عند دراسة الخصائص العامة للصورة أنها تدخل في علاقة دياليكتيكية مع المتفرج، في مركب عاطفي وذهني، وأن الدلالة التي تأخذها في النهاية على الشاشة تكاد تتوقف على الحيوية الذهنية للمتفرج بنفس القدر الذي تتوقف به على الإدارة الخلاقة للمخرج. وعلى ذلك فإن أحد منابع الحرية النسبية في التفسير عند المتفرج، إن لم يكن أهم هذه المنابع، يكمن في هذه الحقيقة»: كل واقع، حادثة أو حركة هو رمز، أو بشكل أدق، هو علامة، بدرجة ما: ولا دخان بغير نار كما يقولون، وحمرة الخجل أو الفرار سلوك له معنى ودلالة واضحة على موقف عقلي. كما رأينا أن دلالة صورة ما تتوقف كثيرًا على مقابلتها بالصور المجاورة لها. واستغلال هاتين الحقيقتين الأساسيتين هو ما سيشغلنا في هذا الفصل.

كل ما يظهر على الشاشة إذن له معنى، وله في أغلب الأحوال دلالة ثانية يمكن أن لا تظهر إلا بالتفكير. وفي وسعنا أن نقول إن كل صورة «تتضمن» المعاني أكثر مما «تفسرها». ولهذا السبب تكون معظم الأفلام الممتازة مفهومة على عدة مستويات، تبعًا لدرجة الحساسية والتصور والثقافة عند المتفرج. ولواء الامتياز

معقـود للأفـلام التـي تتجـاوز حـدود الأثـر الدييجيـزي المباشـر للحـدث، مهمـا يكـن نصيبـه مـن القـوة والعمـل والإنسـانية، فتوحـي بعواطـف أو أفـكار ذات طابـع أهـم. ويلعـب الرمـز دورًا بالـغ الأهميـة فـي تكويـن هـذه الدلالـة الثانيـة. ويقـوم اسـتخدام الرمـز فـي السـينما علـى الالتجـاء إلـى صـورة قـادرة علـى الإيحـاء للمتفـرج بأكثـر ممـا يسـع الإدراك البسـيط للمضمـون الظاهـر أن يقدمـه إليـه. والحـق أن فـي وسـعنا بالنسـبة إلـى الصـورة الفيلميـة أن نتكلـم عـن مضمـون مسـتتر ومضمـون ظاهـر: وهـذا التمييـز - الـذي يسـتمد أصولـه مـن نظريـات فرويـد - يمكـن اسـتخدامه هنـا مجـردًا مـن تطبيقاتـه القائمـة علـى التحليـل النفسـي، لكـون المضمـون الظاهـر مفهومًـا مباشـرة، والمضمـون المسـتتر (الاختيـاري طبعًـا) مبنـي علـى المعنـى الرمـزي الـذي شـاء المخـرج أن يخلعـه علـى الصـورة، أو علـى المعنـى الرمـزي الـذي يـراه فيهـا المتفـرج بنفسـه.

ويتكـون اسـتخدام الرمـز فـي الفيلـم بشـكل عـام بإبـدال شـيء أو حركـة أو حادثـة بعلامـة دالـة - وهـذا هـو الإيجـاز الـذي سـبق لنـا أن درسـناه - أو بالإشـعار بوجـود آفـاق وراء مـا هـو ظاهـر، بتصـادم الصـور فيمـا بينهـا، أو باختيـار مواقـف أو أحـداث لهـا ميـزات إنسـانية إضافيـة. وهـذه المحاولـة هـي وحدهـا التـي ستشـغلنا هنـا. وإيضاحًـا للبحـث، ودون رغبـة فـي خلـع قيمـة مطلقـة علـى هـذا التقسـيم، سـوف أميـز نوعيـن، كبيريـن مـن الرمـوز:

(أ) الاستعارات.

(ب) والرموز.

(1) الاستعارات

أقصد بالاستعارات تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج، هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم.

والصورة الأولى تكون في الغالب عنصرًا من عناصر الدييجيزية، لكن الثانية (التي يخلق من وجودها الاستعارة) يمكنها أن تكون هي الأخرى مستعارة من الدييجيزية وأن تنبئ ببقية الرواية، أو أن تكون واقعة فيلمية لا علاقة لها البتة بالحدث، وليست لها قيمة إلا بعلاقتها بالصورة السابقة.

وفي وسع الاستعارة أن تكون لها قيمة ودلالة متزايدة التعقيد والاتساع. وأنا أضع، في المستوى الأول، الاستعارات المبنية على مؤثر من مؤثرات التشابه أو التناقض في المضمون التصويري البحت: ففي فيلم "على ذكر مدينة نيس" وجه امرأة في أوسط العمر ضنت عليها الطبيعة بالجمال وإن تكن بها خيلاء وتعاظم قليل تتبعه صورة نعامة متعاظمة. وفي فيلم "وسقينا الفولاذ" أتيح للمخرج مارك دونسكوي لقطة لبقر مشحون في قطار بوجه جندي ألماني بشوش ولحيم، كما اتبع لقطة للماعز بوجه آخر متصنع ينتهي بلحية مدببة.

وسأميز، في مرتبة أرقى الاستعارات الدرامية، التي تلعب دورًا في الحدث بإدخالها عنصرًا نافعًا على فهم الرواية: ففي فيلم "أكتوبر" نجد لقطات لكيرنسكي وهو يخطب تتبعها صورة الفنانين وهم

يعزفـون علـى القيثـار، وقـد كان أيزنشـتين يعنـي بذلـك أن خطـب الحاكـم البورجـوازي لا هـدف لهـا إلا تنويـم اليقظـة الثوريـة. وفيلـم "الإضـراب"، أول أفـلام أيزنشـتين، يقـدم مثـلًا آخـر مشـهورًا: فنحـن نـرى فيـه لقطـة لعمـال يطلـق عليهـم الجيـش القيصـري نيرانـه الرشاشـة، يتبعهـا منظـر للمجـزر وحيوانـات مذبوحـة. فهـذه اسـتعارات للشـق الثانـي منهـا ليـس لـه أي علاقـة بالدييجيزيـة، وقـد كان طرازهـا شـائعًا فـي العهـد الصامـت للسـينما، ولـم يعـد لـه وجـود مـن الناحيـة العمليـة منـذ تكلمـت السـينما.

وهنـاك فـي النهايـة نـوع آخـر مـن الاسـتعارات اسـمية أيدولوجيًـا، لأن الغـرض منـه هـو توليـد فكـرة فـي وعـي المتفـرج يتجـاوز مداهـا الحـدث تجـاوزًا بعيـدًا، وتتضمـن مفهومًـا كامـلًا للعالـم. وافتتاحيـة فيلـم "الأزمنـة الحديثـة" مشـهورة، إذ تظهـر فيهـا صـورة قطيـع مـن الغنـم ثـم جمهـور خـارج مـن فوهـة المتـرو الأرضـي. وفـي فيلـم "علـى ذكـر مدينـة نيـس" موكـب جنـود تتبعـه لقطـة لقبـور فـي جبانـة. وأخيـرًا نجـد فـي فيلـم "الأم" واحـدة مـن أجمـل التوريـات السـينمائية، وهـي فضـلًا عـن ذلـك تشـكيلية ودراميـة وأيدولوجيـة وهـي تمتـد علـى جـزء كبيـر مـن الفيلـم وتتمثـل فـي مـوازاة بيـن مظاهـرة لعمـال مضربيـن فـي العهـد القيصـري وذوبـان كتـل الثلـج فـي نهـر عنـد مقـدم الربيـع. والرمـز هنـا يتولـد مـن الجنـاس الواضـح بيـن تدفـق كتـل الثلـج التـي يلاشـيها تجـدد الربيـع ومـوج العمـال المندفعيـن بوعيهـم للهجـوم علـى الحكـم المطلـق. وقـد كتـب إرنسـت لندجريـن عـن هـذا المشـهد الرائـع سـطورًا تبـدو لـي معبـرة أو فـي تعبيـر عـن معنـاه ومرمـاه:

«... إن المشـهد الـذي وصفتـه مبنـي فـي مجموعـه علـى مـزج عـدد مـن الأحـداث المختلفـة، ومـن هـذه الأحـداث المختلفـة، اربعـة تنتمـي إلـى الدرامـا ذاتهـا: هـروب الابـن ولقـاؤه بأمـه، والثـورة العامـة فـي السـجن، ومظاهـرة العمـال فـي المدينـة، وعمـل الجيـش علـى سـحق الحركـة. ووراء الدرامـا الرئيسـية يوجـد أيضًـا حدثـان آخـران ثانويـان: أولهمـا مناظـر الربيـع بشـكل عـام، المـاء الجـاري بدواماتـه مـن عبـاب السـيل والأنهـار، والأطفـال وهـم يلعبـون ويضحكـون، وبـرك المـاء وهـي تعكـس السـماء علـى الأرض الموحلـة، وثانيهمـا ذلـك العنصـر الخـاص فـي ظهـور الربيـع، كتـل الثلـج وهـي تنحـدر فـي النهـر دون أن يقـوى شـيء علـى إعاقتهـا، بطيئـة هادئـة حينًـا، وحينًـا آخـر فـي تزاحـم وتلاطـم... إن حركـة هـذا المشـهد فـي جملتـه مؤسسـة علـى مـزج عناصـره الجزئيـة المتضـادة التـي تبلـغ علاقاتهـا الداخليـة الحـد الأقصـى مـن اللطـف والتنـوع... إن لقطـات الربيـع يتكـرر إدخالهـا للتعبيـر عن فرحـة السـجين، كمـا يعـود موضـوع الربيـع إلـى الظهـور فـي فكـر السـجناء المحبوسـين فـي زنزانتهـم المشـتركة... وهـو يعـود فـي لقطـات المظاهـرة والجنـود الذيـن تنعكـس صورتهـم فـي بـرك المـاء فـي الطريـق... والثلـج علـى النهـر هـو تطـور طبيعـي لموضـوع الربيـع الـذي يأخذ عنـد ذاك أهميـة خاصة فـي ذاتـه... وهنـاك تجانـس واضـح، ناطـق تشـكيليًا: بيـن حركـة الثلـج وحركـة المظاهـرة فـي سـيرها: كلتـا الحركتيـن تبـدأ بطيئـة وتكتسـب قـوة تدريجيـة، ثـم تكـون النهايـة أن يتحـول سـير العمـال إلـى كارثـة بالقـرب مـن الكوبـري

كمـا تتحطـم كتـل الثلـج علـى أعمـدة الكوبـري، ويختتـم سـير العمـال فـي الفوضـى والاضطـراب... لكـن الثلـج يكـون أيضًـا جـزءًا طبيعيًـا مـن المشـهد ويلعـب دورًا واقعيًـا فـي تطـور الحـدث، عندمـا يفـر الابـن علـى كتلـة مـن كتـل الثلـج ويجـد نفسـه بعيـدًا عـن الأذى وآمنًـا أمنًـا مؤقتًـا.

والآن وقـد رأينـا الـدور الأيدولوجـي للاسـتعارة يحسـن بنـا أن نـدرس ميكانيكيـة السـيكولوجية، وبذلـك نصـل إلـى عـدة مسـائل سـنلتقي بهـا عنـد الـكلام علـى التوليـف. إن الاسـتعارة تولـد مـن صدمـة صورتيـن إحداهمـا المقارنـة والأخـرى هـي موضـوع المقارنـة. ونسـتطيع إذا اسـتندنا إلـى الأمثلـة المضروبـة أن نتبيـن أن موضـوع المقارنـة يكـون دائمًـا حيوانًـا أو شـيئًا (نعامة، قيثـار، كتـل ثلـج، إلـخ). وإنـه لمـن الطبيعـي أن يكـون الوجـه الإنسـاني أو الحركـة الإنسـانية همـا دائمًـا مثـار المقابلـة التـي تمنحهـا نبـرة خاصـة، لأن الواقـع الإنسـاني تشـكيلي إلـى أقصـى حـد، أو هـو علـى كل حـال أكثـر تشـكيلية مـن الشـيء الـذي يقـارن بـه، ثـم لأنـه يخصنـا ويهمنـا أكثـر مـن أي واقـع آخـر.

ولنحـاول أن نوضـح ميكانيكيـة الاسـتعارة بدراسـة الاسـتعارة التـي يبـدأ بهـا فيلـم "الأزمنـة الحديثـة".

إن رؤيـة التقطيـع تقـر فـي أنفسـنا مجـالًا للوعـي يطابـق الفكـرة التـي يمكـن أن توحـي لنـا بهـا مثـل تلـك الصـورة: فضـول التسـلية وانتبـاه جزئـي.

وصـورة الجمهـور البشـري التـي تليـه تحمـل علـى العكـس مـن ذلـك عنصـرًا مختلفًـا كل الاختـلاف، ففـي الحـال نصيـر أكثـر "اهتمامًـا" بهـذه

الصورة التي تكون حدثًا بشريًا، ومن هنا تقر في أنفسنا حالة سيكولوجية قوية أكثر كثافة وشدة. وهناك إذن صعود في الانتباه العقلي، وعلى الفور يظهر معنى تقابل الصورتين ويستثير الضحك. وهذا الصعود يمنع الضحك أن ينطلق ويحوله إلى ابتسامة يشوبها الحزن. والمؤثر الناتج بعيد عن أن يكون كوميديًا صريحًا، بل إنه مر، وكاشف، ومتشائم في النهاية. ولقد كان من المحتمل، على العكس من ذلك أن يكون للحالة العكسية للصورتين طابع كوميدي أكثر وضوحًا، نظرًا لسقوط الانتباه السيكولوجي الذي كان ممكنًا أن يحدثه في تلك الحالة.

ونرى إذن أن الصورتين تؤثر إحداهما في الأخرى، فالثانية تأخذ قوة ومعنى كوظيفة للتلوين العقلي الذي تحدثه الأولى، ثم بدورها تؤثر على قوة ومعنى الصورة الأولى.

ويمكننا بناء على ذلك أن نقول بشكل قاطع إن معنى الاستعارة يولد من مواجهة اللقطتين. أما عن قوته فإنها تميل إلى أن تكون تراجيدية إذا كان هناك صعود للانتباه من لقطة إلى أخرى (الجنود - القبور) وتميل إلى أن تكون كوميدية في الحالة العكسية (الخطيب - القيثارات) لكن الطابع السيكولوجي والدرامي الغالب على الفيلم هو الذي سيخلع على الاستعارة قوتها الصحيحة. وعليه فإن استعارة كوميدية النزعة في فيلم تراجيدي (الخطيب - القيثارات) واستعانة تراجيدية النزعة في فيلم كوميدي (أو ساخر في هذه الحالة: الجنود - القبور) يأخذان قوة مُرة، وجادة، لا مضحكة ضحكًا خالصًا.

أرى أن هنـاك رمـزًا حقيقيًـا عندمـا لا ينبثـق المعنـى مـن صدمـة صورتين، بـل يكمـن فـي الصـورة نفسـها، فالأمـر هنـا متعلـق بلقطـات أو مناظـر منتميـة دائمًـا إلـى الدييجيزيـة، لكنهـا تتضمـن فـوق دلالتهـا المباشـرة قيمـة أعمـق وأوسـع ترجـع أصولهـا إلـى أسـباب متنوعـة، هـي التـي سـأحاول اسـتعراضها. فالرمـز أولًا، يمكـن أن يكمـن فـي تكويـن الصـورة نفسـها، حيث يكـون المخرج قـد جمـع بطريقـة مصطنعـة شـريحتين مـن الواقـع كـي يولـد مـن مقابلتهـا معنـى. والمجموعـة الأولـى مـن الأمثلـة تضمـن أمثلـة للرمـوز علـى تآلـف بيـن الشـخصية والديكـور الـذي تظهـر فيـه: ففـي فيلـم «المدرعـة بوتومكيـن» منظـر لـرأس كاهـن يخـوف البحـارة المتمرديـن مـن نقمـة اللـه، ورأسـه فـي إحـدى اللحظـات يبـدو داخـل إطـار مـن الدخـان الكثيـف المتصاعـد مـن مدخنـة المدرعـة، ويوحـى للمتفـرج بأنـه أمـام رجـل ملهـم. ومـن الواضـح أن المخـرج أراد هـذا الـكادر، غيـر العـادي، وأن للـكادر، بنـاء علـى ذلـك، رمزيـة. وبالطريقـة نفسـها تخـرج بطلـة فيلـم «الفتـى» مـن دار الـولادة بطفـل هجـره أبـوه، وتظهرهـا الصـورة وهـي مـارة بالقـرب مـن كنيسـة، أمـام زجاجهـا الملون بطريقـة تجعـل رأسـها تبـدو محاطـة بهالـة الاستشـهاد. أو هـو «الملعـون» فـي الفيلـم الـذي يحمـل هـذا العنـوان، وهـو يتأمـل واجهـة متجـر، إذ يظهـر لنـا وجهـه محاطًـا بانعـكاس صفـوف السـكاكين، وهـذا الـكادر يرمـز بقـوة إلـى جنـون القتـل الـذي يسـكن نفسـه. وكذلـك فـي فيلـم «السـاحرة الجميلـة»

يتعـرض الممـول المضحـك «جيـرو» لسـخرية خطيبتـه، وهـي غانيـة قديمـة وإن كان هـو يعتقـد أنهـا فتـاة طاهـرة، فيضمـه كادر مبتكـر يجعـل وجهـه أمـام أيقونـة علـى الجـدار مزخرفـة بتماثيـل ملائكـة صغيـرة محلقـة وأردافهـا متضخمـة. وبطريقـة مماثلـة وإن تكـن أكثـر رقـة، توجـد لقطـة فـي فيلـم «أبنـاء هيروشـيما» تمثـل أخـا الكسـيحة الشـابة وهـو يقـص علـى المدرسـة أن أختـه التـي كان يظـن أنهـا سـتقضي عمرهـا عانسًـا، سـتتزوج بشـاب باسـل وشـريف، وفـي هـذه اللحظـة تسـجل اللقطـة مـن أعلـى وقفـة المتخاطبيـن علـى منظـر خلفـي مـن سـطح نهـر تسـري موجاتـه الصغيـرة بخفـة ويوحـي إيحـاء كامـلًا بشـعور الهـدوء والهنـاء الـذي يتصاعـد مـن تلـك اللحظـة وفـي فيلـم «المعطـف» مؤثـر قائـم علـى التناقـض، عندمـا وضـع المخـرج لاتـوادا بطـل فيلمـه - المسـتخدم الصغيـر عنـد كارميـن - بحركاتـه المضطربة وإشـاراته الكثيـرة وقوامـه السـقيم المضحـك، أمـام لوحـة كبيـرة ومهيبـة مـن عصـر النهضـة. أمـا أورسـون ويلـز، فقـد كان أقـل توفيقًـا عندمـا وضـع بطلـي فيلـم "سـيدة شـنغهاي" أمـام وحـوش البحـر فـي حـوض لتربيـة الأسـماك بكاليفورنيـا، فـي اللحظـة التـي تتوسـل "إلسـا" فيهـا إلـى "ميشـيل" أن يهـرب معهـا لينقذهـا مـن زوج قـاسٍ كثيـر الريـب.

وهنـا نحـن أمـام حالـة لـكادر رمـزي مـع عنصـر مـن الديكـور أو مـع شـيء آخـر وقـد أشـرت فيمـا سـبق إلـى مثـال قـوي مـن فيلـم "جنـون النسـاء". ونجـد مثـالًا آخـر مماثـلًا فـي فيلـم "شـريعة الصمـت" خـلال مشـهد المحكمـة: فنـرى القـس الشـاب المتهـم بالقتـل وهـو يصغـي إلـى

الشهادات المختلفة داخل كادر يتكرر عدة مرات في منظر متوسط، وفي ركن الشاشة، وفي منظر كبير، يظهر طرف عامود معدني، رمز الدراما التي تدور في نفسه. وفي هذا الفيلم نفسه يظهر البطل وهو يجوس خلال المدينة قبل أن يسلم نفسه للشرطة، وفي لقطة بعيدة من أعلى، على حين يبرز - في منظر قريب - تمثال المسيح حاملًا صليبه.

والنوع الثالث من الرموز هو التآلف بين حدثين في داخل الصورة ذاتها. وأعظم استخدام لهذه الطريقة (وإن كان ينبغي الاعتراف بأنه ملفق تلفيقًا فظيعًا) يوجد في فيلم "النهمون" عندما نرى من النافذة المفتوحة - أثناء زواج ترينا وماك تيج - جنازة تمر في الشارع، رمز الخطأ والفشل في هذا الزواج الذي سينتهي بالموت التعس للطرفين. وهناك مؤثر قائم على التناقض في منظر حفلتي العرس في فيلم "توني" حيث يتعارض مرح المدعوين العام مع يأس الشابة جوزيفا والشاب توني اللذين تضطر الظروف كلًّا منهما إلى الزواج بشخص لا يحبه، رغم حبهما المتبادل. وهناك مثال آخر في المشهد النهائي لفيلم "غرام امرأة" فالمرأة الشابة التي تبكي حبها الذي حطمه رحيل المهندس، يتفاقم عذابها نتيجة لثرثرة المدرسة الجديدة التي تحكي لها عن توفيقها في حبها وهنائها. أما في النطاق الكوميدي، فإن لدينا منظر الأوبرا في فيلم "المليون" حيث يتبادل المغني والمغنية "دويتو غنائي" أرق عواطف الحب بينما هما في الحقيقة متباغضان يتبادلان

فـي همـس قـوارص الكلمـات، بينمـا يسـتمرئ العاشـقان المختبئـان وراء قطعة مـن الديكـور كلمـات الأغنيـة الملتهبـة. وأخيـرًا نجـد فـي الفيلـم المدهـش المجحـود "غـدًا تشـرق الشـمس" مشـهدًا رائعًـا: فعندمـا يأخـذ النـازي القـس وشـخصًا آخـر مـن رجـال المقاومـة، يتجمـع الفلاحـون عنـد مرورهـم ويكونـون جمهـورًا ضخمًـا، ثـم يبـدأ القـس فـي تـلاوة الابتهـالات للعـذراء المقدسـة فيجاوبـه الفلاحـون فـي ترجيـع يتعالـى تدريجيًـا بقـوة الإيمـان الفـذة التـي تتعـارض مـع الذعـر الـذي لـن يلبـث أن يحيـق بالنـازي، فهـذا الترديـد للابتهـالات الـذي يكـرره ألـف صـوت يبـدو كالإيقـاع فـي هـذا المسـير إلـى المـوت، مسـير هـؤلاء الرجـال المجتمعيـن فـي معركـة مشـتركة:

«ذلك الذي كان يؤمن بالسماء»

«ذلك الذي لم يؤمن بها..»

وأخيـرًا، يحـدث أن نجـد ضمـن منظـر كتابـة هدفهـا إبـراز المعنـى، وهنالـك مثـال حسـن فـي فيلـم "أوبـرا الشـحاذين" عندمـا يصطـف بؤسـاء لنـدن صفًـا للحصـول مـن "ببتشـوم" - مقابـل نقـود - علـى البطاقـة التـي تبيـح لهـم التسـول، وإذا بالآيـة الإنجيليـة المسـجلة علـى الجـدار تعلوهـم سـاخرة: "مـن أعطـى فسـوف يعطـى لـه".

وهنـاك مثـال أحسـن فـي مشـهد إطـلاق رصـاص الميلشـيا علـى المضربيـن فـي فيلـم "التعصـب": فالكاميـرا تتابـع العمـال فـي هروبهـم

- بحركـة بانوراميـة - فتكشـف هـذه الكلمـات مسـطورة بحـروف إعلانيـة ضخمـة: " نفـس الشـيء أمـس واليـوم". وهـذه الكلمـات تعبـر عـن "قدريـة محتومـة" أراد جريفيـت بفيلمـه هـذا أن تسـاهم فـي المعركـة.

وأخيـرًا نتذكـر أن فيلـم "المواطـن كيـن" يسـتهل بحركـة مـن آلـة التصويـر تدخـل فـي مجـال العدسـة هـذه اللافتـة: "ممنـوع المـرور"، وهـي رمـز لاسـتحالة الولـوج فـي أعمـاق النفـس.

وعلـى مسـتوى تجريـدي أرقـى، أصـل الآن إلـى أن أنقـى وأهـم شـكل مـن أشـكال الرمـز، وهـو الـذي يتكـون مـن صـورة لهـا دورهـا الذاتـي فـي الدييجيزيـة ويمكنهـا أن تبـدو كمـا لـو كانـت لا تخفـي أي معنـى مضمـر غيـر واضـح، وإن كان مضمونهـا، بوضـوح متفـاوت، ووراء دلالتـه المباشـرة يأخـذ معنـى أعـم.

والقيـم المتنوعـة لهـذا المعنـى هـي التـي بقـي أمامنـا الآن أن نحددهـا وكمـا كان الحـال بالنسـبة إلـى التوريـة، سـأميز هنـا أيضًـا ثلاثـة أنـواع كبيـرة مـن الرمـوز، متجنبًـا الزعـم بـأن هـذه الأنـواع لا يتداخـل بعضهـا فـي البعـض الآخـر.

أولًا: الرمـوز التشـكيلية، أي لقطـات تسـتطيع فيهـا حركـة أو شـيء أو تكويـن الصـورة نفسـها أن تذكرنـا بحركـة مـن نـوع آخـر أو أن توحـي إلينـا بإحسـاس أو بعاطفـة.

ونجـد أمثلـة عديـدة لهـذا النـوع فـي "المدرعـة بوتومكيـن": ففـي خـلال الدقائـق التـي تسـبق الأمـر بإطلاق النـار علـى المتمرديـن المسـتترين وراء قلع

مـن قلـوع السـفينة، يسـاهم عـدد مـن اللقطـات (حـزام نجـاة، لوحـة شـرف، مقدمـة السـفينة مـن أسـفل) - بجمـود هـذه اللقطـات وسـكونها - فـي تقويـة الإحسـاس بمـا يعتمـل فـي نفـوس بحـارة السـفينة مـن رعـب قلـق وانتظـار عاجـز. وبعـد ذلـك بقليـل، خـلال المعركـة، منظـر يمثـل رايـة تخفق مـع الريح، وتدخـل قيمـة بطوليـة تبـرز طابـع اللحظـة. وفـي الفيلـم نفسـه أيضًـا صـورة للطبيـب المقـذوف إلـى البحـر يتلوهـا منظـر كبيـر لنظارتـه التـي احتجزهـا حبـل مـن حبـال السـفينة عنـد سـقوطه، وهـي تتأجـج فـي طـرف خيطهـا، مثيـرة فـي ذهـن أيزنشـتين دميـة الأراجـوز المضحكـة المشـئومة وكأنهـا هـذا الرجـل الـذي يسـتغل لقبـه كطبيـب ليخـدم المسـتبدين[1]. وبطريقـة مماثلـة، فـي فيلـم «عاصفـة علـى آسـيا»، تكـون صـورة صنـدوق مـن صناديـق العملـة ينقلـب علـى الأرض، ثـم صورتـا حـوض للسـمك وزهريـة يتحطمان علـى الأرض، بوصفهـا صـورًا "صادمـة" (مناظـر كبيـرة شـديدة القصـر وسـريعة الحركـة) نوعًا مـن التآلـف التشـكيلي مع مناظـر العنف التـي تصحبهـا. ويقدم فيلـم "فاربيك" المثـل علـى رمـز تشـكيلي جميـل، فـي مشـهد دفـن الجـد، حيـث تـرى أشـواك العوسـج وهـي تتعلـق بعجـلات العربـة كمـا لـو كانـت تريـد أن تحتفـظ بينهـا بالرجـل الـذي قضـى حياتـه كلهـا وسـط الطبيعـة. وفـي فيلـم "السـمفونية الريفيـة" ترمـز الأوراق التـي تتطايـر فـي جميـع الاتجاهـات عندمـا يفتـح القس

(1) ولاحظ أيضًا أن في الإمكان أن نرى هنا ما يعادل الأسلوب الرمزي المسمى "المجاز المرسل" والذي يتكون من تناول الجزء على أنه الكل، وهي طريقة تستخدم كثيرًا في السينما نظرًا إلى قمتها الإيحائية.

بـاب مكتبـه إلـى هـروب الفتـاة، وفـي الوقـت نفسـه إلـى المفاجـأة القلقـة التـي أصابـت الرجـل. أمـا المشـهد المدهـش لدخـول القطـار إلـى المحطـة فـي فيلـم "الليلـة الأخيـرة" فهـو يتضمـن تآلفًـا صوتيًّـا جميـلًا:

فلهـاث القاطـرة فـي سـكون بهـو المحطـة الفسـيح الخالـي يرمـز بقـوة إلـى القلـق المتوجـس فـي نفـوس الرجـال المتربصيـن. وأخيـرًا هنـاك رمـز صوتـي آخـر فـي خـروج القطـار المصفـح الألمانـي عـن الخـط فـي فيلـم "معركـة الخـط الحديـدي" الـذي ينتهـي بلقطـة لأكورديـون يتهـاوى علـى المنحـدر بيـن حطـام العربـات فـي شـلال مـن نغمـات صارخـة ضحـى بهـم رؤسـاؤهم علـى مذبـح قضيـة غيـر عادلـة.

ثانيًـا: الرمـوز الدراميـة، وهـي تلـك التـي تلعـب دورًا مباشـرًا فـي الحـدث وتسـاهم فـي تقـدم الحكايـة بتزويدهـا المتفـرج بعامـل مفيـد فـي فهـم الروايـة.

ورمـوز هـذا النـوع غزيـرة فـي السـينما، وهـي فـي أكثـر الأحيـان أوليـة، مثـل الرمـز الـذي نجـده فـي فيلـم "مـاري فالفسـكا": فهـذا هـو نابليـون العائـد مـن جزيـرة ألبـا يضـع خطـة المعركـة ضـد الجيـش الإنجليـزي فـي بلجيـكا، وفـي نهايـة المناقشـة يلقـي علـى الخريطـة بسـكين الـورق التـي كان يمسـك بهـا فـي يـده، فترتمـي فـوق اسـم تكشـفه لنـا الكاميـرا: "واترلـو".

وهـذا مثـل ثـان مـن فيلـم "رصيـف الضبـاب" أقـل وضوحًـا: «كسـرولة اللبـن التـي تغلـي وتطفـح، لترمـز إلـى رغبـة الزوجيـن الجنسـية.

لكـن الرمـز يغـدو أبلـغ عندمـا يتعلـق الأمـر بدلالـة أوسـع، كما هـو الحال فـي هـذا المثـال المسـتمد مـن فيلـم "الفتـى": فعندمـا تسـقط المدفـأة، مـن يـد أحـد الأشـخاص، وسـهوًا، صـورة المـرأة التـي كانـت عشـيقته، نـراه يهـم بالتقاطهـا مـن لهـب النـار ثـم يعـدل وينظـر إلـى الصـورة وهـي تحتـرق بغيـر اكتـراث. ومـن الواضـح أن فـي هـذا الرمـز دلالـة أوسـع تتجـاوز المنظـر ذاتـه، فهـذا الرجـل لـم يعـد عاشـقًا.

وهنـاك مثـال حسـن آخـر فـي فيلـم "النهمـون"، عندمـا يسـتبد الغضـب بماركـوس - صديـق الزوجيـن الشـابين - لضيـاع النقـود التـي ظفـر بهـا "ترينـا" بفضـل ورقـة اليانصيـب التـي كان هـو قـد منحهـا لـه، ويقـرر أن يسـترد هـذا المبلـغ بـكل الوسـائل، فيكـون التعبيـر عـن نيتـه السـيئة بلقطـة متكـررة فـي نفـس المشـهد تمثـل قطًّـا يحـاول الوصـول إلـى عصفوريـن شـلهما الرعـب فـي قفـص.

وهنـاك رمـز آخـر أكثـر لطفًـا هـو مـوت عصفـور الكناريـا فـي المشـهد الرئيسـي مـن فيلـم "المـلاك الأزرق": إذ أن هـذه الحادثـة تجسـم بوضـوح الطابـع العاطفـي للأسـتاذ، لكنهـا أيضًـا نبـوءة بموتـه المؤسـي فـي نهايـة الفيلـم، ذلـك المخلـوق الأعـزل الشـبيه بالطائـر الضعيـف. والإحسـاس بالفـأل المفجـع الـذي تتركـه هـذه الحادثـة التافهـة يزيـده قـوة - فـي زيـارات الأسـتاذ الأولـى للمغنيـة لـولا لـولا - الحضـور اللحـوح الصامـت لمهـرج لا يعـدو أن يكـون رمـز الانحـلال القريـب للأسـتاذ.

ونجـد فـي فيلـم "عاصفـة علـى آسـيا" موقفًـا فيـه غمـوض وإن كان فريـدًا فـي قوتـه فنحـن نذكـر أن الجنـدي الإنجليـزي، عندمـا يقـود

السـجين المغولـي لإعدامـه بالرصـاص، يُعنـى بـأن لا تتسـخ قدمـاه فـي بـرك الـمـاء، لكنـه عنـد العـودة ينحـل ربـاط إحـدى سـاقيه فيجـره وراءه فـي الوحـل الـذي لـم يعـد يتجنبـه، فيرمـز سـلوكه هـذا بقـوة إلـى اضطرابـه العقلـي إذ تثيـر اشـمئزازه واسـتنكاره جريمـة القتـل التـي أجبـر علـى ارتكابهـا. وهنـاك موقـف مماثـل إلـى حـد مـا فـي فيلـم "ذهـب نابولـي" عندمـا تغـادر البغـي شـقة الرجـل الـذي هـزأ بهـا فينكسـر كعـب حذائهـا فـي السـلم، فهـذه الحادثـة ترمـز بوضـوح كافٍ إلـى الحيـاة فتكـون مشـيتها العرجـاء بمثابـة علامـة واضحـة علـى أزمـة الضميـر الفظيعـة التـي تصـف بهـا تلـك اللحظـة.

ويتبقـى نـوع ثالـث مـن الرمـوز التـي أسـميها أيدلوجيـة، مكـررًا أن هـذه التسـمية ترجـع إلـى أن تلـك الرمـوز تسـتخدم فـي التعبيـر عـن أفـكار تتجـاوز علـى نحـو واسـع حـدود الحكايـة التـي ترتبـط بهـا، وأنهـا تعكـس موقـف المخـرج إزاء أهـم المشـاكل الإنسـانية.

ففـي فيلـم "سـارقو الدراجـات" يكـون العامـل ريتشـي عندمـا تسـرق دراجتـه منشـغلًا بلصـق إعـلان حائطـي يمثـل ريتـا هايـوارث... وإذا كنـا نعـرف آراء المخـرج وكاتـب السـيناريو "زافاتينـي" فإننـا لـن نجـد عنـاء فـي إدراك أن هـذا الإعـلان الحائطـي هـو رمـز أمـواج الصـور التافهـة والمسـمومة التـي تغمـر بهـا هوليـود شاشـات العالـم، تلـك الصـور التـي لا نظيـر لمـا فيهـا مـن فخفخـة وافتعـال سـوى البـؤس المـادي والمعنـوي لعـدد كبيـر مـن المخلوقـات البشـرية.

وعندما تقول الفرازة الشابة في فيلم "مشرق النهار" لمندوب المنجم وهي تتكلم عن حائط المنجم: "عندما كنت صغيرة، كنت أعتقد أنه لا يوجد شيء وراء الحائط" فإن من الواضح أن المخرج لويس داكان هو الذي يعبر هنا عن مفهومه للمجتمع، وأن هذا الحائط الضخم الذي لا يمكن تخطيه يرمز إلى الانقسام المؤسف للمجتمع الحالي.

وفي فيلم "الأرض": في اللحظة التي يحمل فيها إلى الجبانة سائق الجرار الشاب الذي قتله أعداء الثورة، تنتاب آلام الوضع الأولى امرأة عند مرور الجنازة: فالحياة تولد من الموت بلا توقف. وهذه اللفتة كثيرة الظهور في السينما السوفيتية، فالرجال يختفون في المعركة الثورية، لكن رجالًا آخرين يولدون ليكون عليهم أن يجهزوا حصاد المستقبل.

وفي نهاية فيلم "المطاردة المفجعة" يفهم السجين القديم، الذي كانت البطالة والبؤس قد دفعاه إلى الانضمام إلى عصابة المجرمين، أنه كان مخطئًا، ويعود بمحض إرادته إلى رفاقه الفلاحين، فيستقبله إخوانه بمنحة الحرية، فيسقونه في صداقة أمام كتل الطين التي يطاردونه بها نحو العناصر الآمنة في الوطن المحرر، وهذا الذي يفعله عمال المزرعة التعاونية بذلك الذي كاد بضلاله الإجرامي أن ينتزع منهم أرضهم التي تمدهم بالقوت يكاد يكون تطهيرًا لنفسه وإخراجًا للشر منها يمحون بها عنه أثر كل ضلال. وبهذا الرمز المستمد من روح السينما السوفيتية يعبر المخرج دي سانتيس عن نوع من المساهمة الحيوية بين الأرض والرجال الذين يعيشون من خيرها.

وأخيـرًا نلتقـي فـي فيلـم "الترسـانة" برمـز مـن أجـرأ الرمـوز التـي يمكـن أن نجدهـا فـي تاريـخ السـينما وأكثرهـا تحريـكًا للعاطفـة (رغـم طابعـه غيـر الواقعـي): ففـي نهايـة الفيلـم، فـي اللحظـة التـي سـحق فيهـا الجيـش القيصري إضـراب عمـال الترسـانة، يتقـدم الرجـل الـذي قـاد الحركـة فـي مواجهـة فصيلـة تنفيـذ الإعـدام ثـم لا يسـقط عندمـا يختـرق الرصـاص جسـمه عـن قـرب، بـل يكشـف صـدره كمـا لـو كان يريـد أن يقـول لقاتليـه إن مـا يعيـش فيـه ليـس الجسـد بـل فكـرة أقـوى مـن المـوت[1].

وأريـد فـي النهايـة أن أفتـح قوسًـا أعـم وأشـمل، علـى مسـألة الرمزيـة علـى الشاشـة. ولقـد أكـدت مـن قبـل بقـوة أن جماليـة السـينما تسـتند إلـى خلـق فـن صحيـح للواقـع: فالسـينما فـي جوهرهـا "واقعيـة"، وهـي تعطـي الإحسـاس بالواقـع ومـن جهـة أخـرى، كل واقـع يـدل علـى شـيء مـا إلـى درجـة مـا، وأحيانًـا علـى مـا هـو أكثـر مـن هـذا الشـيء. وأعتقـد أنـي أوضحـت ذلـك، لكنـي أعيـد تحديـد هذيـن المبدأيـن الرئيسـيين، إذ أنهمـا سيسـمحان لـي بتحديـد المـأزق الـذي ينزلـق إليـه نـوع مـن السـينما "الرمزيـة".

---

(1) ولنذكر أيضًا هذا المؤثر الرمزي الآخر، غير الواقعي، الذي نجده في فيلم "حطام الإمبراطورية". فعندما يتذكر الرجل الذي كان فاقد الذاكرة ماضيه، فجأة، نراه - في عودة إلى الوراء - موجودًا وجهًا لوجه في الأرض الحرام مع جندي ألماني من المشاة له نفس وجهه هو، بل إنه هو. وكذلك كل الموجودين من جنود الاتصال والتليفون وضباط المدفعية من المعسكرين، كلهم كانوا هو. وهذا المؤثر الرمزي يعبر بوضوح عن التضامن البروليتاري في وجه الحرب الاستعمارية.

والواقـع أنـه يوجـد عـدد مـن الأفـلام، النـادرة حقًّـا، التـي تظهـر قلبًـا عجيبًـا للقيـم وجهـلًا مدهشًـا بجوهـر السـينما. وهـذه الأفـلام تحـول مظهـر الدييجيزيـة الواضـح وضوحًـا مباشـرًا (أول درجـة فـي وضـوح الفيلـم) إلـى مجـرد دعامـة بسـيطة، مخلوقـة بافتعـال، هدفهـا ابتعـاث معنـى رمـزي (الدرجـة الثانيـة مـن الوضـوح) يأخـذ المـكان الأول فـي الأهميـة. إن هـذه الأفـلام تقلـب بذلـك "القاعـدة الفنيـة" السـينمائية التـي تتطلـب أن تكـون الصـورة أولًا كتلـة مـن الواقـع ذات معنـى مباشـر، ثـم يكـون فـي الإمـكان بعـد ذلـك، وبشـكل إضافـي واختيـاري، أن تكـون الصـورة وسـيطًا لمعنـى أعمـق وأعـم. وتتعـرض هـذه الأفـلام نتيجـة لذلـك إلـى مخاطـر متنوعـة ليـس أقلهـا شـأنًا أن يغـدو الحـدث مفتعـلًا وغيـر قابـل للتصديـق.

وهذه الوجهة في النظر يمكن أن توضحها بضعة أمثلة:

فالجـزء غيـر الواقعـي مـن فيلـم "أبـواب الليـل" هـو الـذي كان سـببًا فـي فشـل العمـل الفنـي، تلـك الحكايـة الفجـة عـن قـراءة أفـكار "تليباثيـة" غامضـة بيـن شـخصين يضعهمـا القـدر بعـد انقضـاء بضـع سـنوات وجهًـا لوجـه. ومرجـع الخطـأ هنـا هـو الرغبـة فـي أن "يصـور" الفيلـم فكـرة عزيـزة عنـد المخرجيـن بريفيـر وكارنيـه بـدلًا مـن أن يحكـي الفيلـم أولًا حكايـة حائـزة لجميـع خصائـص الصـدق المقنـع، وحاملـة - كالدمغـة - رسـالة أعـم: وينتـج عـن ذلـك أن تصيـر للسـيناريو مظاهـر تخريفيـة، فنـرى "جـان فيـلار" جاسوسًـا قليـل الحـظ مـن الأصالـة، لأنـه يمثـل القـدر أولًا وقبـل كل شـيء. وبذلـك تتعـرض قيمـة الفيلـم لضعـف شـديد إذ يظهـر بوضـوح أن "الحدوتـة"

ألصقت إلصاقًا مصطنعًا بمضمون يكاد يكون ميتافيزيقيًا، ومنتفخًا نفخة تفجر في كل لحظة الغلاف الدييجيزي الهش المفتعل افتعالًا أليمًا.

والملاحظة نفسها يمكن أن تنسحب على فيلم "أورفيه" لكوكتو: فإن ماريا كازارس - على سبيل المثال - هي أولًا "الموت" قبل أن تكون تلك المرأة الغامضة التي يقودها سائق غريب. ومنذ تلك اللحظة تغدو شخصية الكونتيسة - الوحيدة الواضحة بالنسبة إلى جزء كبير من الجمهور - غير مفهومة ولا مبرر لوجودها عند من لا ينفذ إلى غوامض كوكتو العويصة.

والغلطة نفسها موجودة في فيلم "الحيوان" لأنه وإن كان يرمز حقًّا إلى الجانب الحيواني في الإنسان وهو في قبضة الغرائز، إلا أنه مجرد من كل تبرير لوجوده كحيوان.

وأخيرًا، لوحظ كثيرًا أن الممثل جول بيري في شخصيته المدهشة في فيلم "مشرق النهار" يمثل الشيطان ذاته، وقد صار - صراحة - "الخبيث" في فيلم "زوار المساء" مما أفقده الكثافة والازدواج اللذين كانا يخلقان الوجود الساحر لمروض الكلاب ذي المزاج "السادي" الميال إلى القسوة الشاذة.

وهكذا نرى خطر الحدث المبني خصيصي بغرض استعراض فكرة فلسفية عرضًا "بصريًا" إذ ينتهي الأمر بخلق واقع فيلمي تكون دلالته الواقية ثانوية بالنسبة إلى الدلالة الرمزية. والخاصية

"التسجيلية" العميقة للسينما تخلع عند ذلك أصالة ثقيلة ومباشرة على المضمون الذي كان واجبًا أن يظل ثانويًّا، والذي يظهر - أمام عين الكاميرا الفاحصة القاسية - بكل تناقضه وضعفه.

إن الذكاء المحكم في فن الفيلم يقوم على الإخلاص للواقع، لكن من الواضح أن هذا الإخلاص لا ينبغي أن يكون عبودية، بل هيامًا ناقدًا وخلاقًا.

إن الواقع، إذ يتم اختياره وتحليله وتكوينه وتبديله وتحويله، كفؤ للتعبير فوق كل شيء عن أوسع الأفكار وأكثرها تجديدًا. وهذا هو ما أوضحه هذا الفصل إيضاحًا كافيًا.

الفصل الثامن

الظواهر الصوتية

قد يكون تخصيص فصل مستقل للظواهر الصوتية موضوع دهشة معقولة، إذ أن من الخطأ في الحقيقة أن نجعل من الصوت وسيلة تعبير مستقلة عن الوسائل الأخرى وأن ننظر إليه باعتباره بعدًا إضافيًا ممنوحًا للعالم الفيلمي، على حين أن الواقع هو أن ظهور الصوت قد قلب جمالية السينما قلبًا عميقًا. ولذلك ألمعت كثيرًا في الفصول السابقة إلى المكونات الصوتية للغة الفيلمية. وسيكون هدف الصفحات التالية إذن هو التذكير ببعض معلومات تاريخية ووضع مبادئ عامة ترمي إلى إيضاح الأهمية القصوى للعنصر الصوتي، ثم استئناف دراسة وسائل التعبير الصوتية ثم ناطقة على نحو من المصادفة في سنة 1926، لأن شركة من شركات الإنتاج الأمريكية هي "وارنر" وجدت نفسها على حافة الإفلاس، فحاولت نوعين من الحل اليائس، بهذه التجربة التي كانت الشركات الأخرى تتراجع أمامها خشية الفشل التجاري[1].

---

(1) انظر في هذا الموضوع كتاب بيتر باكلين، البديع: "التاريخ الاقتصادي للسينما.

وقد استقبل الجمهور هذا النوع الجديد من الأفلام استقبالًا حماسيًّا، بينما كان عدد من الشخصيات السينمائية الكبيرة (نقاد ومخرجون) يعبرون عن تشككهم أو عدائهم. ولقد صرح شابلن بقوله "الأفلام الناطقة؟ تستطيعون أن تقولوا إني أبغضها! إنها تأتي لتفسد أقدم فن في العالم، فن البانتوميم. إنها تبيد جمال الصمت العظيم". لكننا متفقون على أن حالة شابلن حالة استثنائية فهو بوصفه ممثلًا صامتًا كان يؤمن بالطبع بأنه ليس في حاجة إلى الكلمة. ولما كان من جهة أخرى قد استخدم السينما دائمًا كوسيلة للتعبير دون أن يحاول تطويرها بوصفها فنًّا، فقد كان - بمزحة قاسية من القدر - يرى أن التقدم الفني سيكون ضده، ويجد نفسه عاجزًا بشكل مؤقت على الأقل، عن هضم هذا التقدم الفني هضمًا جماليًّا.

أما تحفظات رينيه كلير فقد كانت من لون أدق، وما كان لينقضي وقت طويل قبل أن يثبت المستقبل أن مخرج فيلم "قبعة إيطاليا الخوصية" كان أهلًا للسيطرة على العنصر الصوتي الجديد. وقد كتب: "ينبغي قبل كل شيء البحث عن أحداث يكون فهمها عن طريق الصورة كاملًا، وينبغي للكلمة أن لا تكون لها غير قيمة انفعالية، وعلى السينما أن تظل تعبيرًا دوليًّا بالصور. أما لغة كل شعب فسوف تعطيه ببساطة تلوينًا موسيقيًّا".

لكن أهم المواقف من الناحية التاريخية، ولعله أكثرها خصبًا بالنسبة إلى المستقبل، كان الموقف الذي أعلنوه سنة 1930

والـذي سـيظل ميثاقًـا للسـينما الصوتيـة[1]. والسـينمائيون السـوفييت الثلاثـة يبـدءون بالتعبيـر عـن خشـية شـاركتهم فيهـا كل العقـول النيـرة فـي تلـك الحقبـة:

«الفيلـم الناطـق سـلاح ذو حديـن، ومـن المحتمـل جـدًّا أن يسـتخدم حسـب قانـون الجهـد الأقـل، أي ببسـاطة، لإشـباع فضـول الجمهـور»، لكـن لعـل الخطـر الأكبـر هـو خطـر غـزو السـينما "بدرامـات الأدب العالـي ومحـاولات الغـزو المسـرحي الأخـرى للشاشـة. وإذا اسـتخدم الصـوت بهـذه الطريقـة فإنـه سـيدمر فـن التوليـف الـذي هـو الوسـيلة الرئيسـية فـي السـينما. إذ أن كل إضافـة صوتيـة إلـى مفـردات التوليـف مـن شـأنها أن تزيـد تلـك المفـردات قـوة وتزيـد دلالتهـا الأصليـة غنـى، ولـن يكـون هـذا بـلا ريـب إلا علـى حسـاب التوليـف، الـذي يحـدث أثـره لا بالمفـردات بـل فـوق كل شـيء بجمـع أطـراف هـذه المفـردات". لكـن المؤلفيـن الثلاثـة لهـذا البيـان لا يغيـب عـن فطنتهـم فـي نفـس الوقـت مـا فـي إضافـة العنصـر الصوتي مـن غنـى، ولزومه بسـبب ما فـي السـينما الصامتـة مـن عجـز وقصـور: "إن الصـوت، بوصفـه عنصـرًا جديـدًا فـي التوليـف (وعنصـرًا مسـتقلًا عـن الصـورة المرئيـة)، لا مفـر له مـن أن يدخل وسـيلة جديـدة وعاطفيـة إلـى أقصـى حـد، للتعبيـر ولحـل المشـاكل المعقـدة التـي اصطدمنـا بهـا حتـى الآن ولـم نسـتطع حلهـا نظـرًا إلـى اسـتحالة الوصـول

---

(1) مارسيل لابيير: "ديوان السينما" - صفحات 234 إلى 246.

إلى حل لها بمعونة العناصر البصرية وحدها. وفي آخر الأمر عبر الثلاثة عن الفكرة الأساسية في بيانهم، فكرة "التآلف الأوركسترالي":

إن استخدام الصوت بوصفه تآلفًا مع جزء التوليف البصري هو وحده الذي يقدم لنا إمكانيات جديدة لتطوير التوليف وإتقانه. وينبغي أن توجه التجارب الأولى مع الصوت نح عدم التطابق "مع الصور المرئية الذي سنتج الأثر المنشود الذي يقودنا مع الزمن إلى خلق تآلف أوركسترالي جديد بين الصور البصرية والصور الصوتية".

وقد حاول "بودوفكين" أن يطبق هذه المبادئ في فيلمه "مصادفة بسيطة" الذي تضمن مؤثرات صوتية جريئة مؤسسة على عدم التطابق بين الصورة والصوت. وفيما يلي أحد تلك المؤثرات التي يقدمها لنا رودولف أرنهايم (صفحة 229): امرأة في وداع زوجها على رصيف محطة تتذكر فجأة أن لديها ما تقوله له، لكنها في اضطرابها لا تقوى على جمع أفكارها، وتتصور أنا تسمع القطار وقد تحرك للرحيل، وفي هذه اللحظة، زادت على صورة أمام القطار الساكن في مكانه ضجة قاطرة تبدأ في التحرك. ومثل آخر مستخرج من الفيلم نفسه، كما يرويه المؤرخان بارديش وبرازيللاخ (صفحة 333): "أم تبكي ابنها الذي فقدته، وهو رجل جاوز حد الرجولة لكن بودوفكين بدلًا من أن يسمعنا نشيجها أسمعنا صوت طفل، كي يوحي إلينا مباشرة بأن الرجل المبكي عليه هو دائمًا عند أمه طفل صغير".

لكـن فيلـم "الهـارب مـن الجنديـة" هـو علـى الأخـص الـذي يكـون محاولـة منهجيـة لتفسـير البيـان. وفيمـا عـدا المثـال الـذي سـبقت الإشـارة إليـه والخـاص باسـتخدام الموسـيقا غيـر المتطابـق، نـرى فـي هـذا الفيلـم، وفـي الاتجـاه نفسـه، سـير تـرام فـي صمـت كامـل، لأن الاسـتماع إلـى ضجتـه - بـلا ريـب - لا فائـدة منهـا لنـا، إذ أن أهميـة المنظـر مركـزة علـى أوضـاع الـركاب. أمـا عـن "التآلـف الأوركسـترالي للصـور البصريـة والصـور الصوتيـة فإننـا نجـده محققًـا فـي المشـاهد ذات التوليـف السـريع، وبخاصـة في مشـهد سـفينة الشـحن وهـي فـي دور البنـاء: فقـد ركـب بودوفكيـن، باقتـدار فائـق، علـى الصـور السـريعة البصريـة صـورًا سـريعة صوتيـة (أصـوات المسـامير والمطـارق)، وهـذه السـيمفونية الطنانـة لضجـة العمـل البشـري تأتـي لتتقابـل مـع السـيل المتدفـق مـن الصـور، فـي تآلـف مذهـل، يؤجـج الإحسـاس بالنشـاط المتدفـق، بحيويـة نـادرة.

وهكـذا نـرى أن موقـف كبار السـينمائيين إزاء السـينما الناطقـة كان بعيدًا عـن أن يكـون سـلبيًا. ومـن واجبنـا أن نجهـز علـى خرافـة تريـد أن تزعـم أن كل العقـول النيـرة قـد انبرت لتصـب نقمتهـا العنيفة على وسـيلة التعبيـر الجديدة. لقـد رأوا بالتأكيـد المخاطـر التـي سـيتعرض لهـا "الفـن السـابع" نظرًا إلى جشـع المنتجيـن التجـار، لكـن تقديرهـم للعنصـر الصوتـي الجديـد كان علـى العمـوم نيـرًا، ولقـد رأينـا مـا وجهـوه إلـى قصـور السـينما الصامتة مـن نقد غيـر مترفق. ومـن الواضـح إذن أنـه لا محـل لتوجيـه اللـوم علـى قصـر نظرهـم، ولا إلـى

الاستناد إلى أن المستقبل في مجموعه - لحسن الحظ - لم يؤيد مخاوفهم بشأن انحطاط السينما الناطقة، كحجة للتحمس الخالي من الفطنة في استقبال الطرق الجديدة التي تعرض علينا منذ بضع سنوات (اللون) أو منذ بضعة أشهر (السينما المجسمة - الشاشة العريضة)... ألم يكتب أزنشتين وبودوفكين وألكسندروف في بيانهم "من السهل أن نثبت ضآلة نفع السينما الملونة والمجسمة، إذا قورنت بما للصوت من معنى كبير". إن مقارنة الصوت بهذه الفنون الحديثة لا تقوم على أي أساس، إذ يبدو لي أنه لا سبيل إلى إنكار أن الصوت يكون جزءًا من الوسائل النوعية للسينما، وأنه بعيدًا عن أن يكون تابعًا، عليه أن يكون "لازمًا" للسينما، بالمعنى الفلسفي للكلمة.

وأجدني مضطرًا في محاولتي لإيضاح ما أعنيه إلى الالتجاء إلى برهان عكسي. إن من السهل تنفيذ صورة فوتوغرافية ملونة ومجسمة لمنظر طبيعي ما لكن من المستحيل - على العكس من ذلك - أن نزود بالصوت جمود المنظر الذي تظهره تلك الصورة. والحق أننا لا يسعنا أن نتصور "لحظة" صوتية، إذ ان الصوت يكون دائمًا في حالة (الذبذبات الصوتية تنتشر في المسافة والزمن) كالصورة السينمائية تمامًا. وعلى ذلك فإن الصوت يكون جزءًا غير منفصل من طبيعة السينما العميقة، من وجهتي النظر العلمية والجمالية. وليست هذه حالة اللون مثلًا.

وليس مما يجافي العقل، فضلًا عن ذلك، أن نبحث الفرض القائل بأن السينما كان يسعها أن تكون ناطقة منذ نشأتها. ولقد حدثت فعلًا تجارب مبكرة جدًّا لتسجيل وإنتاج صور وأصوات في آن واحد (أديسون، جومون، إلخ.)، ولو أن هؤلاء الباحثين وجدوا التشجيع والعون منذ البداية، ولو لم تعمد الشركات الكهربائية (ويسترن إلكتريك الأمريكية وإيج الألمانية) إلى شراء وخنق براءات الاختراع ولو لم يحصر المنتجون أنفسهم في السينما الصامتة لأنها كانت تتطلب رءوس أموال أكثر تواضعًا فليس هناك ما يمنع من التفكير في أن الفيلم كان يسعه أن يتكلم قبل ذلك بعشر سنين أو خمس عشرة سنة، أي قبل أن تكون السينما الصامتة قد أنتجت روائعها الأولى وكونت جماليتها. ولو أن ذلك حدث لما صارت هناك جمالية صامتة، وإنها لمسألة جديرة بتأمل أولئك المنددين بالسينما الناطقة.

ومن الواضح أن صمت السينما خلال ثلاثين سنة لم يكن اكتمالًا بل نقصًا فرضه عجز فني أليم، وهو نقص يكمن سببه العميق في إرادة بضعة بنوك كبيرة تزاول نفوذها بواسطة تكتلات احتكارية كهربائية. وللسينمائيين في العهد الصامت الفضل في أنهم عرفوا كيف يقيمون من هذا العجز مبدأ جماليًّا، ولهم المجد لأنهم استطاعوا بتلك الوسائل المحدودة أن يخلقوا أعمالًا فنية لا تنسى.

لكن رجعة زمنية إلى الوراء تسمح بأن نؤكد أن فن الفيلم قد ربح بلا جدال من انتقاله إلى المرحلة الناطقة، وأن مساهمة هذه الطريقة الفنية قد وسعت إلى حد كبير ميدانه التعبيري. وليكن مفهومًا أنني لا

أزعـم أن الناطـق أرقـى مـن الصامـت تلقائيًـا وجماليًـا فـي جميـع الأحـوال، وأنـه لمـن السـخف أن نحـاول وضـع "كشـف جوائـز" للمفاضلـة بيـن الصامـت والناطـق. إن كل مـا أؤكـده ببسـاطة هـو أن الصـوت يضيـف عنصـرًا هامًّـا يزيـد زيـادة كبيـرة فـي إمكانيـات التعبيـر الفيلمـي، إذا اسـتخدم بـذكاء. وأرى أن هنـاك رغبـة غريبـة فـي التجاهـل يقـوم عليهـا تعصـب بعـض خصـوم السـينما الذيـن ينـادون بانحطاطهـا منـذ نطقـت. وهنـا يتدخـل اعتـراض أبلـه وهمـي آخـر مـن ذلـك النـوع الـذي يخلقـه النقـد إذ لا ينقضـي يـوم دون أن يقـال لنـا إن السـينما عندمـا صـارت ناطقـة فقـدت فرصتهـا فـي أن تكـون لغـة دوليـة...

لكـن، مـا الـذي نـراه إذا نحينـا جانبًـا الاسـتثناء الفريـد الرائـع الـذي يكونـه فـن شـابلن؟

إن تسـعين فـي المئـة مـن الأفـلام المنتجـة خـلال العهـد الصامـت كانـت محشـوة بالعناويـن الفرعيـة، ولدينـا مثـال صـارخ هـو فيلـم "جـان دارك" الـذي أخرجـه "درايـر" والـذي يصعـب علينـا أن نـرى فيـه لغـة دوليـة...

وكثيـرًا مـا نسـمع أيضًـا أن السـينما تقهقـرت مـن الناحيـة الجماليـة مـع ظهـور النطـق، إلا أن جـورج سـادول فـي تقويمـه التاريخـي فـي كتابـه "تاريـخ السـينما" ينسـب إلـى الإنتـاج الأمريكـي لسـنة 1928 مجموعًـا إجماليًّـا تقريبًـا مكونًـا مـن 850 فيلمًـا، ثـم لا يسـتخلص مـن كل هـذا العـدد غيـر ثمانيـة أفـلام جديـرة مـن الناحيـة الفنيـة بالحفـظ. وإنـه لحسـاب ختامـي شـديد الهـزال: واحـد فـي المئـة!

وينبغـي ملاحظـة أن هـذه النسـبة تظـل سـارية تقريبًـا فـي السـنوات الأولـى مـن العهـد الناطـق (ثمانيـة أفـلام مذكـورة مـن سـنة 1923 مـن بيـن 500 فيلـم) وهـو مـا يثبـت وجـود أفـلام "مقالـب" فـي الحقيقـة الصامتـة أكثـر مـن الوجـود منهـا بعـد [1]1930. وأرى أن مـن الخطـأ أن نتكلـم عـن تقهقـر، فمنـذ الشـهور الأولـى للسـينما الناطقـة ظهـرت أفـلام ناجحـة رائعـة "المـلاك الأزرق" و"تحـت أسـقف باريـس" و"المليـون" و"لا جديـد فـي الميدان الغربـي" و"الكلبـة" و"طريـق الحيـاة" و"أوبـرا الشـحاذين" و"فتيـات مجنـدات" (كل هـذه الأفـلام مـن إنتـاج سـنتي 1930 و1931).

وكثيـرًا مـا تتهـم الأفـلام الناطقـة الرديئـة بأنهـا مسـرحيات مصـورة؟ ولقـد كانـت الأفـلام الصامتـة الرديئـة أيضًـا كذلـك، بزيـادة أنهـا كانـت مسـرحًا للصـم.

إن فيلمًـا ناطقًـا رديئًـا لهـو أفضـل مـن فيلـم صامـت رديء، فمـا مـن شـيء مضـاد للسـينما أكثـر مـن العناويـن الفرعيـة التـي لا تفتـأ تقطـع سـحر العـرض.

ولنعد بعد هذا الاستطراد اللازم إلى المسائل الجمالية.

---

(1) إن وجهة نظر هواة السينما الناطقة يزيفها أنهم لم يعودوا يشاهدون في ندوات الأفلام (وحتى في السينماتيك) غير الأفلام الصامتة الجيدة، وأن رداءة الأغلبية العظمى من الإنتاج الصامت تظل مجهولة منهم، ولذلك يتوهمون أن السينما الصامتة كانت خيرًا من الإنتاج الحالي.

كتـب أندريـه بـازان: "لقـد كان الفيلـم الصامـت يكـون عالمًـا محرومًـا مـن الصـوت، وهـذا هـو منشـأ الرمـوز المتعـددة المخصصـة لتعويـض هـذا العجـز"[1].

ولقد كان المخرجون يجدون أنفسهم أمام مشكلة مزدوجة:

(أ) المشكلة الأولى التعبير عن إدراك شخصي للصوت:

وإلـى جانـب طريقـة إظهـار الشـخص وهـو يمـد أذنـه مصغيًـا أو يكـور يـده بجانـب أنفـه كالنفيـر، ثـم إظهـار مصـدر الصـوت، كانـت توجـد طريقـة أخـرى أقـل بدائيـة، نجـد لهـا مثـالًا فـي فيلـم "متنوعـات" صـورة امـرأة تمشـي فـي ممـر ينطبـع عليهـا منظـر كبيـر لأذن الرجـل الـذي يصغـي. وانطبـاع صـورة علـى صـورة يعبـر عـن نـوع مـن التداخـل الحسـي.

(ب) والمشكلة الثانية هي جعل الصوت نفسه محبوسًا:

ولقــد كان صمــت الفيلــم الصامــت بالتأكيــد عامــرًا بالضوضــاء المضمــرة: إذ أنــه لمــا كان الإنســان كلًا ديناميكيًــا، فــإن أعضــاءه الحســية المختلفــة متفاعلــة، ومــن العســير عليــه أن "يــرى" طلقــة بندقيــة دون أن يســمعها، أو، لكــي نأخــذ مثــالًا محــددًا، أن يــرى نابليــون فــي الفيلــم الــذي أخرجــه جانــس دون أن يســمع نشــيد المرســيلييز يــردده ألــف صــوت فــي نــادي اليعقوبييــن. لكــن الســينمائيين كانــوا يجــدون الوســيلة الوحيــدة لجعــل الأصــوات "مرئيــة" وعلــى الأخــص باســتخدام المنظــر الكبيــر، الــذي يثيــر الانتبــاه إلــى حــده الأقصــى وبالتالــي الإرهــاف العقلــي

(1) "كراسات السينما": العدد 17 نوفمبر 1952 - صفحة 60.

للمتفـرج، فتعـزز عمليـة الامتصـاص الحسـية التـي تكلمـت عنهـا. وعلـى سـبيل المثـال نجـد أن جريفيـث، منـذ سـنة 1914، فـي فيلـم "الضميـر المنتقـم" يلجـأ إلـى مناظـر كبيـرة متكـررة لقلـم يـدق منضـدة وقـدم تـدق الأرض، محـاولًا بذلـك أن يخلـق الإحسـاس بضربـات قلـب المجنـون القاتـل فـي قصـة "إدجاريـو" العجيبـة، وهـي تلـك الضربـات التـي تظـل تلـح علـى أعصـاب ذلـك القاتـل حتـى تقـوده إلـى كشـف نفسـه. وبـروح مماثلـة يكـدس أيزنشـتين فـي فيلـم "أكتوبـر" مناظـر كبيـرة لأحذيـة القـوزاق وهـم يرقصـون، حتـى يبلـغ مـن ذلـك غرضـه وهـو جعـل إيقـاع الرقـص محسوسًـا، علـى حيـن يتلقـى المتفـرج فـي وجهـه بعـد ذلـك بقليـل سلسـلة مـن اللقطـات السـريعة لمدفـع رشـاش فـلا يلبـث أن يسـمع الـدوي القاتـل. وفـي فيلـم "إلـدرادو" يجعـل المخـرج مارسـيل ليربييـه جـو الكباريـه مفعمًـا بضجيـج يصـم الآذان، عـن طريـق مناظـر كبيـرة للآلات الموسـيقية، بواسـطة المـزج. أمـا "إبشـتين" فهـو يجسـد دقـات سـاعة حائـط باختلاجـات الصـورة. وقـد أدخـل "جانـس" فـي فيلمـه "نابليـون" موقفًـا جريئًـا: فلقـد قتـل جميـع قارعـي الطبـول خـلال هجـوم الفرنسـيين علـى حصـون طولـون فينبـري وابـل مـن البـرد ليـدق علـى طبولهـم الملقـاة، كأنـه يأخـذ عنهـم عـبء "الورديـة" ويقـرع بالنيابـة عنهـم طبـول الهجـوم. وقـد رأيـت فـي مكتبـة السـينماتيك فيلمًـا سـوفيتيًا بعنـوان "التتـار" يسـمع فيـه دوي الطبـول سـمعًا "بصريًـا" بصـور للبـرق والأمـواج غاضبـة. وسأستشـهد فـي النهايـة بنـص مـن سـيناريو "جانـس" فـي فيلـم "نابليـون"

نـرى فيـه بوضـوح شـديد إرادة المخـرج فـي جعـل دقـات الأجـراس فـي سـماء باريس محسوســة:

أربعة مناظر أخرى للأجراس، أكبر وسريعة جدًّا.

أربعة مناظر أخرى للأجراس، أسرع وأكبر أيضًا.

منظر واحد لمئة جرس في أربع ثوان، متشابكة[1].

إن هـذه الأشـكال "لمؤثـرات صوتيـة صامتـة" - إن جـاز التعبيـر - توضـح المـأزق الـذي كانـت تجتـازه السـينما فـي نهايـة العهـد الصامـت والوسـائل البائسـة التـي كان عليهـا أن تسـتعين بهـا للتعويـض عـن عـدم وجـود الظواهـر الصوتيـة. وإن رؤيـة الأشـرطة الصامتـة الأخيـرة تكفـي لفهـم طغيـان العناويـن الفرعيـة علـى السـينما، وكيـف كانـت تثقـل علـى الروايـة وتحطـم إيقاعهـا، وتحجـب وجـه فالكونتـي الجميـل بـكادرات فارغـة متتاليـة فـي فيلـم "جـان دارك".

لقـد كان علــى الصــورة الصامتــة، وقــد بتــر منهــا بعــد مــن الأبعــاد الجوهريــة أن تجعــل لنفســها دلالــة مزدوجــة. ولذلــك غــزا التوليــف لنفســه مكانًـا رحبًـا فـي اللغـة الفيلميـة، نظـرًا إلـى الاضطـرار الدائـم لحشـر لقطـات "تفســيرية" فــي الروايــة، الغــرض منهــا توضيــح أســباب مــا يــراه المتفــرج دائـرًا أمـام عينيـه. فـإذا أراد المخـرج مثـلًا أن يظهـر العمـال وهـم يغـادرون الورشـة فـي نهايـة العمـل، وجـد نفسـه مضطـرًا إلـى أن يحشـر فـي لقطـة

(1) مجلة "الأحمر والأسود": العدد الخاص عن السينما - يوليو 1928، صفحة 109.

ذات منظر كبير لصفارة المصنع وهي تنفث دخانها. أما إذا أراد أن يجعل المتفرج "يسمع" عازف بيانو وهو يعزف مقطوعة للموسيقار دبيوسي، فإن عليه أن يضع لقطة لأوراق شجر أو لماء هادئ. وإذن فقد كان على شريط الصور وحده أن يحمل عبء العمل التفسيري فوق دلالته الخاصة. حشر لقطات أو توليف سريع هدفه الإيحاء بتأثير صوتي. (انظر الأمثلة السابقة من فيلم "أكتوبر"[1]).

أما الصوت فإنه، على العكس من ذلك، يضع في خدمة الفيلم سجلًا وصفيًا رحبًا، وفي الوسع استخدامه كعنصر متآلف مع الصورة أو مناقض لها، وبطريقة "واقعية" أو غير واقعية، في الحالتين وهذا هو ما يتيح للمخرج، بشكل مباشر، وكما سنرى، أربع طرق ممكنة لتنظيم العلاقات بين الصورة والصوت، بدلًا من الصورة الوحيدة في الفيلم الصامت.

ويستطيع الصوت، فوق ذلك، لا أن يطابق مصدرًا ظاهرًا على الشاشة فحسب، بل أن يكون "خارج الكادر" أي أن يكون أصله عنصرًا من الدييجيزية غير منظور على الشاشة. ولنقدم منذ الآن مثالًا للإمكانيات

---

(1) يبدو حقًّا أن التوليف السريع في السينما الصامتة يكون في أغلب الأحوال مظهرًا للرغبة في جعل الإحساس ماسونيًا. والواقع أن التوليف السريع، على وجه الإطلاق، غير واقعي عندما يدعي أنه يتطابق مع البصر (إذ لا نرى قط في نفس الوقت إلا القليل، نظرًا إلى تحديد مجالنا البصري، وخاصته على ذلك الإيقاع السريع)، لكنه على العكس يعبر جيدًا عن الجلبة الصوتية للعالم الحقيقي (الأصوات تتدافع متجمهرة إلى آذاننا من جميع أرجاء الأفق راكضة ومختلطة في جو محيط كثيف ودائم).

التعبيريـة الغنيـة التـي يقدمهـا الصـوت عنـد اسـتخدامه اسـتخدامًا ذكيًّـا. ففـي فيلـم "حضيـض سـان فرنسيسـكو" عاهـرة يطاردهـا قاتـلان فتفلـت منهمـا وتختبـئ فـي مخـازن حـوض للسـفن، وعندمـا يغيـب عنهمـا وقـع قدميهـا وهـي تعـدو يتوقـف الرجـلان ليتسـمعا، وهنـا تكـون اللقطـة التاليـة: المـرأة المختبئة ووجههـا يعبـر عـن الرعـب الصامـت، ومـن حولهـا سـكون شـامل، لكـن صفيـر سـفينة علـى البعـد يمـزق الليـل بنـداءات كأنهـا صرخـات قلـق. وإنـه لمثـال حسـن لصـوت مسـتخدم فـي تآلـف واقعـي خـارج الـكادر، مـع قيمـة رمزيـة.

ولقـد اسـتردت الصـورة منـذ ذلـك الحيـن قيمتهـا الواقعيـة الحقيقيـة بفضـل الجـو الصوتـي المحيـط بهـا. وانتقلـت كثيـر مـن المؤثـرات الذاتيـة إلـى الشـريط الصوتـي: (علـى سـبيل المثـال: المضاميـن الخاصـة بالذكريـات اسـتبدل بطبعهـا علـى شـريط الصـور أصـوات مـن خـارج الـكادر. فـإذا عدنـا إلـى الحـالات التـي كنـا نتكلـم عنهـا منـذ قليـل، وجدنـا أن المتفـرج يسـمع حقًّـا الصفـارة وأن الموسـيقار ديبوسـي صـار يكفـي نفسـه بنفسـه. لقـد صـار التوليـف التأثـري مـن الناحيـة العمليـة عقيمًـا بـلا نفـع، وبوصفـه بديـلًا مـن الصـوت. كاد يختفـي المنظـر الكبيـر بوصفـه عامـلًا تفسـيريًّا، وانحصـر فـي دوره السـيكولوجي والدرامـي. وأخيـرًا يتنحـى "التوليـف الـراوي" عـن مكانـه لعمـق الصـورة، إذ أن الفيلـم يسـتطيع التعبيـر عـن نفسـه بكتـل مـن الواقـع المجـرد والإجمالـي.

وأوجـز فيمـا يلـي أنـواع المسـاهمة المتنوعـة التـي شـارك بهـا الصـوت فـي السـينما، فـي رأيـي:

(1) الواقعية، أو بالأحرى الإحساس بالواقع:

إن الصوت، الذي يكون جزءًا متممًا من جوهر السينما، ينمي عامل الأصالة في الصورة، إذ تتضاعف فيها القدرة المقنعة، لا المادية فقط بل الجمالية، ويعثر المتفرج حقًّا على تكامل العوامل الحساسة للعالم الحقيقي، ذلك الاندماج بين جميع القوى الإدراكية الذي يفرضه علينا وجود العالم الذي لا يتجزأ، والذي عبر عنه فولكنر بأكمل تعبير عندما صور هذه اللحظة بقلمه: "إنه هنا، في الخارج، تحت النافذة تمامًا، يتناول ذلك الصندوق اللعين بالتسمير والنشر، هنا حيث هي مجبرة على أن تراه، هنا حيث كل جرعة من الهواء الذي تستنشقه مفعمة بضربات شاكوشه وصرير منشاره..."[1].

(2) الاستخدام الطبيعي للكلمة:

يسمح بإلغاء العناوين الفرعية، ذلك الجرح الغائر في كيان السينما الصامتة، ويحرر الصورة إلى حد ما من دورها التفسيري ويسمح لها بعد ذلك أن تكرس نفسها لدورها التعبيري يجعله الاستذكار البصري للأشياء (التي يمكن قولها أو التذكير بها) عقيمًا ولا داعي له. وأخيرًا يفتح الصوت الصادر من خارج الكادر أمام

(1) رواية "بينما أحتضر" - صفحة 19، طبعة جاليمار (1934).

السـينما ميـدان السـيكولوجية الرحـب، بتمكينـه فرصـة البـروز لأدق الأفـكار الحميمـة[1].

(3) الصمت:

إن الصمـت فـي حالـة اسـتخدام الصـوت يصيـر قـوة إيجابيـة. ونحـن نعـرف الـدور الدرامـي الكبيـر الـذي يمكنـه أن يلعبـه كرمـز للمـوت، وللغيـاب، وللخطـر، وللقلـق، وللعزلـة. أقـول هـذا وأنـا أفكـر فـي فيلـم "الفتيـات المجنـدات" وهـن ينادين مانويـلا، التـي لا يقفـن لهـا علـى أثـر فـي البيـت السـاكن، وكذلـك فـي دقـات سـاعة الحائـط التـي تـرن فـي السـكون الـذي يسـبق ابتـلاع الجحيـم الـذري لمئتـي ألـف إنسـان فـي فيلم "أبنـاء هيروشـيما". كمـا نذكـر مـن جهـة أخـرى الاسـتخدام الرائـع للصمـت فـي فيلـم "قسـيس ريفـي" وفيلـم "بعـد الشـفق يأتـي الليـل".

(4) بلاغة الإيجاز الممكنة للصوت أو للصورة بفضل ازدواجهما:

ونحـن نعـرف الإيجـاز البليـغ المشـهور فـي فيلـم "تحـت سـقوف باريـس": شـخصان يتناقشـان وراء بـاب ذي لـوح زجاجـي لا يحجـب

---

(1) منذ بضع سنوات حدثت ضجة كبيرة حول فيلم أمريكي رغم أنه "صامت" هو فيلم "اللص" لراسيل روس. وهذا هو ما يقوله مارسيل ليربييه بحق عن هذا الفيلم: "... إنني أسمح لنفسي بأن أؤكد أنه ليس فيلمًا صامتًا، بل إنه، بكل دقة، فيلم ناطق، وإن كان لا ينطق... إنه فيلم ناطق مئة في المئة، وإن كانت شخصياته مجبرة - استجابة لموقف درامي مفروض عليها - أن تكون صامتة مئة في المئة (مجلة "الكوميديا الباريسية" الصادرة في 2 ديسمبر 1952).

عنـا كلماتهمـا. وهنـاك إيجـاز بليـغ مماثـل فـي فيلـم "لقـاء قصيـر" عندمـا يضغـط أليـك علـى لـورا لكـي تذهـب إلـى بيتـه: فـإن هـذا الحـوار الـذي كان ممكنًـا أن يكـون محرجًـا، يحجـب عنـا، دون أن يتأثـر بذلـك فهمنـا للفيلـم أدنـى تأثـر. وفـي فيلـم "تحـت سـقوف باريـس" أيضًـا إيجـاز بليـغ فـي الصـورة - إن جـاز هـذا التعبيـر - حيـث تـدور مشـاجرة ليليـة لا نتوضحهـا إلا مـن الضجـة التـي تحدثهـا، بعـد كسـر مصبـاح الشـارع الـذي كان يضـيء المنظـر. وأخيـرًا يصغـي العاشـقان بقلـق إلـى وقـع خطـى رجـل فـي السـلم، فـي فيلـم "الحيـوان الآدمـي"، معتقديـن أنـه زوج المـرأة، علـى حيـن لا تتحقـق مـن شـخصية القاتـل فـي فيلـم "ذو الوجـه المجـروح" إلا مـن النغمـة المتكـررة التـي يصفـر بهـا فـي لحظـة الجريمـة.

(5) تركيـب الصـورة والصـوت فـي تآلـف أو تنافـر، وعـدم المطابقـة سـواء كان واقعيًّـا أم غيـر واقعـي، والصـوت مـن خـارج الـكادر، يسـمح بخلـق أنـواع شـتى مـن التوريـات والرمـوز التـي سـأعود إليهـا فيمـا بعـد.

(6) وأخيـرًا: الموسـيقا، عندمـا لا يكـون هنـاك مـا يبررهـا فـي عنصـر الدييجيزيـة، تكـون أداة تعبيريـة فائقـة الغنـى.

مـن المنطقـي أن نقسـم الظواهـر الصوتيـة إلـى فرعيـن كبيريـن، نحتفـظ بالثانـي منهمـا للموسـيقا التـي لا يحددهـا عنصـر مـن عناصـر الدييجيزيـة، ويتضمـن الأول منهمـا كل الأصـوات أيًّـا كانـت.

ونستطيع أن نميز:

(أ) الأصـوات الطبيعيـة: كل الظواهـر الصوتيـة التـي نسـتطيع أن ندركهـا فـي الطبيعـة البكـر (أصـوات الريـاح والرعـد والمطـر والأمـواج والمـاء الجـاري وصرخـات الحيوانـات وتغريـد الطيـور... إلـخ).

(ب) الأصوات البشرية: التي يجب أن نميز فيها:

1 - الأصـوات الميكانيكيـة: (الآلات، السـيارات، القاطـرات، والطائـرات، ضوضـاء الشـوارع، والمصانـع، والمحطـات، والموانـئ).

2 - والكلمـات الصوتيـة: التـي هـي الأصـوات المصاحبـة البشـرية وهـذا واضـح تمامًـا فـي النسـخ الأصليـة التـي تكـون الكلمـات فيهـا بـلا أي معنـى بالنسـبة إلينـا. إن صـوت الكلمـات يكـون جـزءًا أصليًّـا مـن الجـو الحقيقـي للفيلـم. ولهـذا السـبب لا يجـد «الدوبـلاج» مـا يبـرره.

3 - وأخيـرًا الموسـيقا كعنصـر صوتـي، مثـل موسـيقا الأفـلام الموسـيقية والموسـيقا المنبعثـة مـن محطـة إذاعـة «وهـي فـي أغلـب الأحـوال بمثابـة أصـوات مصاحبـة، وإن كان يمنعهـا أن تكتسـي قيمـة رمزيـة».

والأصـوات، كمـا حددتهـا، يمكـن اسـتخدامها أولًا بطريقـة "واقعيـة" أي مطابقـة للحقيقـة فـلا نسـمع إلا الأصـوات الصـادرة عـن أشـخاص أو أشـياء

ظاهـرة علـى الشاشـة أو معـروف أنهـا موجـودة عـن قـرب، دون أن تكـون هنـاك، فـي تركيـب "الصـورة - الصـوت"، أيـة رغبـة فـي تعبيـر خـاص (وهـذا يطابـق التسـجيل) منظـر وتسـجيل صـوت مقترنيـن، بـدون "توليـف" لاحـق. ونحـن نعـرف الـدور الهائـل للأصـوات فـي أفـلام تسـجيلية: صخـب الأمـواج في فيلـم (رجـل وادي آران) وخريـر الغابـة فـي "قصـة لويزيانـا" وزئيـر الطائـرات فـي "الحيـوان البشـري" أو فـي "بريـد الليـل" وضجـة الشـارع فـي "مدينـة بـلا حجـب" أو فـي "إيقـاع المدينـة". إن ضجـة النشـاط البشـري لهـا بطبيعتهـا مـن القيمـة الدراميـة مـا جعـل بعـض الأفـلام تسـتغني عـن أي موسـيقا (فيلـم "رجـل يمشـي فـي المدينـة" وفيلـم "دم الحيوانـات" والفيلـم القصيـر الهولندي المدهـش "تمسـك بأرضـك" بـل وحتـى فيلـم "يوميـات قسـيس ريفـي" حيـث تحتـل موسـيقا جـان جـاك جرونينفالـد مكانًـا ضئيـلًا). والصـوت، مهمـا كانـت واقعيتـه، قلمـا يسـتخدم بطريقـة غيـر مصقولـة: فـي بدايـة عهـد الفيلـم الناطـق كانـوا يسـجلون جميـع الأصـوات التـي يسـتطيع الميكروفـون التقاطهـا، ثـم لـم يلبثـوا أن لاحظـوا أن التسـجيل المباشـر للواقـع يعطـي انطباعًـا قليـل الواقعيـة وأن الأصـوات ينبغـي أن "تختـار" مثلهـا فـي ذلـك مثـل الصـور[1]. والواقـع أنـه كثيـرًا مـا يحـدث أن ننظـر إلـى شـيء ونحـن نرهـف السـمع إلـى صـوت آتٍ مـن مـكان آخـر، أو أن نكـون مسـتغرقين إلـى حـد لا يجعلنـا نحـس الأصـوات التـي تطـرق آذاننـا. ولهـذه الأسـباب كان التزامـن المسـتمر للأصـوات مـع الصـور رغـم واقعيتـه يحـدث تأثيـرًا غيـر طبيعـي.

---

(1) رينيه كلير في كتاب عن فيلم "بعد التفكير": صفحات 145 و146.

لكـن مـن الواضـح أن الصـوت ليـس دائمًـا إضافـة بسـيطة إلـى الصـورة، وأن التوليـف يسـمح باسـتحداث وسـائل جريئـة متنوعـة للصـوت وخاصـة طـرق عـدم التطابـق التـي يعتـز بهـا بودوفكيـن. وفـي الإمـكان الحصـول علـى مؤثـرات صوتيـة ذات قيمـة رمزيـة، فـي القالبيـن اللذيـن سـبقا لنـا تحديدهمـا، وهمـا التوريـة والرمـز البحـت.

وتوجـد التوريـة عندمـا يكـون المخـرج قـد أراد إرادة واعيـة أن يعبـر عـن إحسـاس أو فكـرة عـن طريـق ازدواج "الصـورة - الصـوت" وتفاعلهمـا الداخلـي، سـواء أكان ذلـك فـي داخـل صـورة واحـدة أم فـي تراكـب صورتيـن.

والتوريــة يمكــن أولًا أن تســتند إلــى اســتخدام "واقعــي" للصــوت، أي للصــوت الصــادر فعــلًا عــن الأشــخاص أو الأشــياء الموجــودة فــي الصــورة.

وفــي هــذا المســتوى يســتطيع الصــوت أن تكــون لــه - فــي المقــام الأول - قيمــة "تآلفيــة" بالنســبة إلــى الصــورة، أي أنــه يتآلــف معهــا لكــي يبــرز معناهــا. فالأنفــاس القصيــرة لرجــل قلــق يمكــن أن تقابــل بلهــاث قاطـرة (فيلـم "نشـوة") علـى حيـن تتآلـف نفثـات بخـار قاطـرة أخـرى مـع عجيـج جنـود راحليـن إلـى الجبهـة (فيلـم "أوكرانيـا") أو مـع فـرح الفتيـة فـي يـوم افتتـاح الخـط الحديـدي الـذي أنشـأه (فيلـم "طريـق الحيـاة"). وأخيـرًا تبـدو طيـور النـورس الصاخبـة كأنهـا تسـخر مـن الغـلام الـذي أكلـت سـمكاته التــي صادهــا (فيلــم "إيقــاع المدينــة"). وفــي المقــام الثانــي يســتطيع الصــوت أن يأخــذ قيمــة "تناقضيــة": ونجــد فــي فيلــم "البيــت

الكبيـر" هـذا المثـال الـذي ذكـره "لينـد جريـن": مسـجونون اجتمعـوا فـي كنيسـة صغيـرة أثنـاء الصـلاة وهـم يتداولـون أسـلحة تنتقـل مـن يـد إلـى يـد، بينمـا نسـمع القسـيس وهـو يرتـل "لـن نقتـل أبـدًا".

والاسـتخدام "غيـر الواقعـي" للصـوت - بالنسـبة إلـى الصـورة - يحـدد شـكلًا آخـر مـن أشـكال التوريـة أكثـر طرافـة.

وهـذه فـي البدايـة بضعـة أمثلـة يقـوم فيهـا الصـوت بـدور "تآلـف": ففي فيلـم "فاربريـك" طبـع المخـرج روكييـه - علـى منظـر مـوت الجـد - ضجيـج شـجرة تسـقط تحـت ضربـات الحطابيـن. وفـي فيلـم "معجـزة فـي ميلانـو" تتحـول كلمـات الرأسـماليين المهتاجيـن وهمـا يتنازعـان ملكيـة أرض، شـيئًا فشـيئًا، إلـى نبـاح كلاب. وأخيـرًا نتذكـر بازيـل رايـت فـي فيلـم "بريـد الليـل" وقـد وضـع تعليقًـا شـعريًا منطوقًـا علـى إيقـاع سـير قطـار البريـد، بطريقـة جريئـة. ومـن جهـة أخـرى نجـد اسـتخدامات مسـلية للصـوت غيـر الواقعـي مـع مؤثـر متناقـض: فالمخـرج "رينيـه كليـر" يطبـع علـى صـورة شـجار بيـن رجـال يتنازعـون سـترة، رنـات صفـارات مبـاراة وهميـة في لعبـة الرجبـي (فيلم "المليـون"). وهنـاك مؤثـر كوميـدي مماثـل إلـى حـد مـا فـي فيلـم "غـرام علـى البـلاج" حيـث يكـون الصـوت المصاحـب لصـورة رجـل يقفـز مـن حفـرة إلـى حفـرة للاقتـراب مـن صديقتـه دون أن يقـع عليـه بصـر أمهـا وضجـة طلقـات ناريـة وانفجـارات، وإن كان مـن سـوء حظـه أن الأم تنبهـت إلـى وجـوده ورمتـه بنظـرة ناقمـة... مصحوبـة بـدوي مدفـع رشـاش! وفـي فيلـم قصيـر كوميـدي حديـث هـو «الإخـوة بـرازرس فـي عطلـة نهايـة الأسـبوع» يـدق رجـل جـرس بيـت، فنسـمع فـي اللحظـة نفسـها صـوت سـيفون!

وللرموز أهمية أكبر من وجهة نظر اللغة الفيلمية

وأسـمي رمـزًا - بالمجانسـة مـع الرمـز البصـري - كل ظاهـرة صوتيـة ترمـي - دون أن تدخـل مـع الصـورة فـي منافسـة خاصـة بالمعنـى - إلـى الحصـول علـى قيمـة أوسـع وأعمـق مـن مظاهرهـا الواقعيـة.

وهنـا أيضًـا يسـتطيع الصـوت أولًا أن يكـون "تآلفًـا" مباشـرًا مـع الإيقـاع السـيكولوجي ومـع معنـى الصـورة: ففـي لحظـة تنفيـذ الحكـم فـي عمـال السـكة الحديديـة فـي فيلـم "معركـة الخـط الحديـدي" مثـلًا، تـزأر صفـارات القطـارات بغضبهـا وحقدهـا المنتقـم فـي آذان العـدو. وهنـاك مؤثـر أكثـر إمتاعًـا فـي فيلـم "آنـا كارنينـا" حيـث يصـب الصـوت الصـارخ الواخـز لمطرقـة أحـد مراجعـي التذاكـر أصـداءه فـي عـذاب البطلـة. ويلعـب صفيـر الإكسـبريس الـذي يختـرق المحطـة دورًا مشـابهًا نحـو يـأس لـورا فـي فيلـم "لقـاء قصيـر"، علـى حيـن يبـدو صريـر عمليـة الفـرز وخبطاتهـا كمـا لـو كان يبـرز قلـق العاشـقين المضطريـن إلـى الاختبـاء فـي فنـدق مثيـر للتقـزز مـن فنـادق للضواحـي فـي فيلـم "قصـة حـب". وفـي اللحظـة التـي يعتـرف فيهـا بطـل فيلـم "علـى الأرصفـة" للفتـاة بأنـه هـو الـذي جـذب أخـاه إلـى الكميـن الـذي فقـد فيـه حياتـه، تنطلـق صفـارة السـفينة القاطـرة مـن قريـب (ولا يسـمع المتفـرج كلماتـه)، وهنـا يتنـاول إيـدي رأسـه بيـن يديـه وينفجـر ببـكاء عصبـي، يفسـره فـي نفـس الوقـت دوي الصفـارة الـذي يصـم الآذان وفظاعـة الاعتـراف، باعتبـار العنصـر الأول "تآلفًـا" مـع الثانـي فـي موقـف فريـد

فـي قوتـه الدراميـة[1]. وفـي فيلـم «أبـواب الليـل» قيمـة «تناقضيـة»، حيـث تبـرز افتتاحيـة «أجمونيـة» - التـي نسـمعها خافتـة مـن الراديـو بينمـا يقـص «مصائبـه» - الوقاحـة الجعجاعـة للبورجـوازي المتعـاون مـع الأعـداء. وهنـاك دور مماثـل للصـوت الموسـيقي فـي فيلـم «رومـا مدينـة مفتوحـة» حيـث تلهـب نغمـة مـن «الجـاز» - بطريقـة تـكاد تكـون غيـر إنسـانية - عـذاب الرجـل الـذي كان قـد رأى تلـك التـي يحبهـا مقتولـة أمـام عينيـه.

وأخيـرًا نجـد بعـض اسـتخدامات "غيـر واقعيـة" للصـوت مـع مؤثـر رمـزي: ففـي فيلـم "المواطـن كيـن" يعبـر المصبـاح الـذي ينطفـئ علـى وقـع نغمـة ممزقـة متضائلـة شـيئًا فشـيئًا عـن انهيـار يـوازن العاجـزة عـن الاسـتمرار فـي تحمـل حيـاة المغنيـة الفاشـلة التـي يفرضها عليهـا زوجها. وفـي فيلـم "أوكرانيا" يتراكـب مـع الصـورة جثـة "نيكـولا" الـذي ضـرب بالرصـاص فـي جبهـة القتـال لنشـاطه الثـوري غنـاء فرقـة مـن البلاشـفة يمـرون فـي موكـب منتصـر فـي مدينـة وراء الجبهـة. وهنـاك مؤثـر مماثـل تمامًـا فـي فيلـم "الحيـوان الآدمـي" أثنـاء مقتـل "سـيفيرين" علـى يـد "جـاك لانتيـه" نظـل نسـمع - رغـم أن أوضـاع الأماكـن بالنسـبة إلـى بعضهـا مـع بعـض لا تسـمح بذلـك قياسـيًّا - أغنيـة "قلب نينـون الصغيـر" التـي يؤديهـا فنـان فـي قاعـة الرقـص، والتـي تكـون تعليقًـا سـاخرًا علـى مصيـر الشـابة الفظيـع.

---

(1) وهناك مؤثر مماثل إلى حد ما وإن كان أقل قوة، في فيلم "مانون" للمخرج كلوزو فالبطلة تلحق بحبيبها "دي جريو" أثناء نفثه من نفثات القطار الذي اتخذ مكانه فيه بعد ارتكابه لجريمته، وتمنعنا ضجة القطار وصفير البخار من استماع كلماتها، لكنها في الوقت نفسه تكون نوعين من "التآلف" مع عنف غرامها في تلك اللحظة.

الموسيقا

الموسـيقا هـي أبـرز هديـة للسـينما الناطقـة. وليـس معنـى ذلـك أنـه لـم تكتـب معزوفـات موسـيقية لأفـلام صامتـة، فقـد فعـل ذلـك سـان سـيانس لفيلـم «مقتـل الـدوق دي جويـز» كمـا فعلـه، هنـري رابـو لفيلـم «معجـزة الذئـاب» وإيريـك سـاتي لفيلـم «اسـتراحة» وآرثـر هونيجـر لفيلـم «العجلـة»[1]. ولكـن هـذه كانـت موسـيقا مكتوبـة لمصاحبـة الأفـلام، لا موسـيقا فيلميـة بالمعنـى الدقيـق للكلمـة، نظـرًا إلـى أن مبـدأ التزامـن بيـن الصـورة والصـوت لـم يكـن قـد تحقـق مـن الناحيـة الفنيـة ولا مسـلمًا بـه مـن الناحيـة الجماليـة. وذلـك فضـلًا عـن أن هـذه المعزوفـات التـي كتبـت خصيصـى لأفـلام تعتبـر اسـتثنائية. وأعتقـد أن المخرجيـن كانـوا يعانـون الضيـق - دون وعـي بالطبـع - بسـبب هـذه الاسـتحالة فـي اسـتخدام الموسـيقا. وسـأضرب مثـلًا بفيلـم «ليلـة القديـس سلفسـتر» الـذي أدخـل فيـه لوبـو بيـك عـدة مـرات، كنـوع مـن النغمـة المتكـررة التشـكيلية، لقطـات الأمـواج تنكسـر علـى شـاطئ. وهـذا العنصـر السـيكولوجي الداخـل هنـا علـى شـكل تآلـف بصـري مـع درامـا الصـور (رغبـة فـي التعبيـر عـن عظمـة

(1) بنيت، على هذه المعزوفة، الحركة السموفونية "باسيفيك 231" التي لحنها هذا الموسيقار في سنة 1928.

هـذه الدرامـا البشـرية ودوامهـا، والسـمو بهـا إلـى أبعـاد كونيـة، أو الدلالـة علـى عـدم اكتـراث الطبيعـة بالأهـواء البشـرية)، يبـدو لـي أن الموسـيقا وحدهـا هـي التـي كانـت قـادرة علـى الإيحـاء بـه بطريقـة أقـل سـذاجة وأكثـر فاعليـة: "كثيـرًا مـا تحتوينـي الموسـيقا كأنهـا بحـر...".

إن هـذه الشـهادة مـن الشـاعر بودليـر هنـا لا تأتـي مصادفـة لتبريـر هـذا الموضـوع البصـري الـذي اختـاره "لوبـو بيك" لكـن مـن الواضح أن صـورة البحر تدخـل عنصـرًا رمزيًّـا يدفـع المتفـرج إلـى التفكيـر فـي قيمتـه الأيدولوجيـة، بينمـا المعزوفـة الموسـيقية المناسـبة، والمتواريـة بـذكاء، تؤثـر علـى الحـواس كخالقـة لنـوع مـن "الجـو السـيكولوجي" قـادر علـى مضاعفـة قابليـة المتفـرج لتلقـي الإحساسـات عشـرات المـرات ووضعـه فـي حالـة انسـجام.

وفـي عهـد السـينما الصامتـة كانـت كل دار مـن دور السـينما مـزودة بقسـم موسـيقي تتـراوح آلاتـه بيـن بيانـو متواضـع وأوركسـترا كبيـرة، مهمتـه مصاحبـة الصـور بتيـارات صوتيـة تتـراوح تزامنهـا مـع الصـور. وقـد كان إيلمـر رايـس ظريفًـا فـي وصفـه لهـذه الحمـى الموسـيقية: "كان الجـو مفعمًـا بأصـوات رخيمـة، مشـبعة، إن جـاز هـذا القـول، بموجبـات كبيـرة مـن الهارمونيـات العذبـة تنتشـر مـن حولنـا ومـن فوقنـا! كانـت الموسـيقا تغطينـا وتحتوينـا! كان فـي وسـعنا أن نتحسسـها، بـل نـكاد نراهـا، لفـرط إيقاعهـا علينـا! وليتصـور القـارئ نفسـه والموسـيقا تهدهـده فـي كل لحظـة مـن حياتـه، فـي حالـة اليقظـة والنـوم، وتغطيـه كمـا لـو كانـت ثوبًـا حنونًـا!

إن هـذا النـوع مـن المخـدر، مـن تسـمم الإدمـان المزمـن، مـن السـكر المسـتمر! إنـه شـيء لا يقـاوم، شـيء مهلـك! وإن أشـد الأمخـاخ توازنًـا وأقـوى الأبـدان لحريـة أن يصيبهـا منـه الإنهـاك"[1].

كانـت الصـور مزركشـة إلـى حـد هزلـي بترجمـة موسـيقية مسـهبة، حرفيـة وغيـر لائقـة. ويعـرف ذلـك أولئـك الذيـن رأوا فيلـم "بـن حـور" (1926) الـذي أضيـف إليـه الصـوت فيمـا بعـد بإدخـال افتتاحيـات الموسـيقار "ليسـت". وقـد عـاد هـذا الإفـراط الصوتـي حديثًـا مـع النسـخة التـي أضيـف إليهـا الصـوت مـن فيلـم "عـذاب جـان دارك" الـذي أجبـر فيـه الموسـيقيان ""بـاخ" و"هايـدن" علـى المسـاهمة بموسـيقاهما بإفـراط شـديد يغـري بـأن نقـول لمـن قـام بهـذه العمليـة: "ممنـوع وضـع شـيء مـن الموسـيقا عنـد أقـدام هـذه الصـور!".

ومـن المؤسـف أن الموسـيقا لا تسـتخدم بوجـه عـام اسـتخدامًا أذكـى مـن هـذا، وأن المخرجيـن يجحـدون القيمـة الدراميـة للسـكون، ولا يفكـرون فـي شـيء غيـر إغـراق أفلامهـم بموجـات مـن البلاغـة الصوتيـة[2]. واليـوم صـار موسـيقار الفيلـم شـخصًا هامًّـا، لأنـه - مـع مديـر التصويـر - هـو الخالـق الرئسـي للتشـكيلية السـينمائية. وإن ملحنيـن مثـل موريـس

(1) كتاب "رحلة إلى بوريليا" - صفحات 27 - 28. ومن المعروف أن هذا الكتاب قد ظهر في الولايات المتحدة في سنة 1930، وبالتالي فهو ينطبق بداهة على السينما الصامتة.

(2) من المعروف أن جول داسان بناء على طلب جورج أوريك نفسه الذي وضع الموسيقا، عدل عن ضم مصاحبة موسيقية لمنظر السرقة في فيلم "فن اللصوصية عند الرجال".

جوبيـر وجـورج أوريـك وجوزيـف كوسـما ورينيـه كلوريـك وجـان فيينـر وايـف بودرييـه وجـي برنـار - إذا قصرنـا كلامنـا علـى فرنسـا وحدهـا - قـد جعلـوا مـن موسـيقا الفيلـم نوعًـا مسـتقلًا ومعترفًـا بـه.

ولا مبالغـة فـي تأكيـد الطابـع "غيـر الواقعـي" للعالـم الفيلمـي فيمـا يتعلـق بالموسـيقا. إن العالـم الفيلمـي، بعكـس "العالـم الحقيقـي"، "يحتـوي دائمًـا علـى موسـيقا وهـذه الموسـيقا تكـون لـه بعـدًا ذاتيًـا، كمـا أنهـا تزيـده، باسـتمرار غنـى وتفسـيرًا، وقـد تصحبـه وتقومـه، بـل إنهـا تقـوده. وهـي علـى أي الحـالات تحـدد أمـده عـن قـرب"[1].

والموسـيقا إذن عنصـر نوعـي فـي فـن الفيلـم، ولا غرابـة فـي أن تلعـب دورًا بالـغ الأهميـة، وقـد يكـون فـي بعـض الأحيـان ضـارًا: "فـي بعـض الحـالات تكـون الدلالـة "الحرفيـة" للصـورة موضـع تمسـك شـديد، فيصيـر الإحسـاس "موسـيقيًا" إلـى درجـة أن الصـورة - عندمـا تصحبهـا الموسـيقا فعـلًا - تسـتخلص مـن هـذه الموسـيقا حقًـا خيـر مـا فيهـا مـن تعبيـر، أو بالأحـرى مـن إيحـاء، وهنـا تنشـط المخيلـة، فتضيـع الدلالـة، مـن وجهـة نظـر اللغـة"[2]. والحـق أنـه يوجـد خطـر حقيقـي مـن أن تحـل الموسـيقا محـل الصـورة، وبالتالـي تضعفهـا، كمـا يفعـل الحـوار أيضًـا فـي كثيـر مـن الأحيـان. ومـن الغريـب أن يحـس المخرجـون فـي كثيـر مـن الأحـوال،

---

(1) سوريو: "العالم الفيلمي" صفحة 24.

(2) ج. كوهين سيات: "رسالة من المبادئ" صفحة 130.

فـي فـن واقعـي، قـوي فـي واقعيتـه، ويملـك الوسـيلة التعبيرية التـي لا غموض فيهـا - الصـورة - بحاجتهـم إلـى روايـة الحـدث بالموسـيقا أيضًـا. إنهـم بذلـك يقصرونهـا علـى دور المفسـر الحـر فـي الحشـو المسـتمر. وقـد كتـب موريـس جوبيـر: "إن مثـل هـذه الطريقـة تبرهـن علـى جهـل تـام بجوهـر الموسـيقا ذاتــه. إن الموسـيقا تتدفـق بطريقــة مسـتمرة، طبقًــا لإيقــاع مرتــب خــلال الزمــن. فــإذا أجبرناهــا علــى أن تتبــع، بعبوديــة، وقائــع وحــركات متقطعــة، وغيـر خاضعـة لإيقـاع محـدد، بـل لتفاعـلات فسـيولوجية وسـيكولوجية فإننـا بذلـك نحطـم فيهـا جوهرهـا كموسـيقا، كـي نختزلهـا فـي نطـاق عنصرهـا الأول غيـر العضـوي أي الصـوت"[1]. ومـن الواضـح إذن أن الموسـيقا ينبغـي أن تديـر ظهرهـا لـكل مصاحبـة ليلـة للصـورة، وأن تبحـث، علـى العكـس مـن ذلـك، وفـي مفهـوم إجمالـي لدورهـا، عـن "الإيضـاح التـام للتضمينـات السـيكولوجية والوجوديـة لبعـض "المواقـف الدراميـة"[2].

وبهـذا نصـل إلـى مفهـوم أول لموسـيقا الفيلـم، مفهـوم يسـعني أن أقـول إنـه "تركيبـي"، يهـدف إلـى "تركيـز" انتبـاه (المتفرج - المسـتمع) علـى الموقف فـي جملتـه، "ككل"[3]. وفـي وسـع كلمـة "بودوفكيـن" القائلـة إن "عـدم التزامن هـو المبـدأ الأول للفيلـم الناطـق" أن تكـون شـعارًا لهـذا المفهـوم. ويضرب هذا

---

(1) مجلة "الفكر": عدد أول إبريل 1936.

(2) هانز أيسلر في مجلة "النقد": العدد 37، يونيو 1949.

(3) المرجع نفسه.

المخـرج مثـلًا بفيلمـه «الهـارب مـن الجنديـة» الـذي كتـب لـه الملحـن الموسـيقي «شـابورين» موسـيقا حـاول فيهـا أن يتجنـب كل شـرح للصـورة: فعندمـا أراد المؤلـف الموسـيقي أن يصـور المشـهد الأخيـر الـذي نـرى فيـه مظاهـرة عماليـة يحطمهـا البوليـس فـي البدايـة ثـم يكـون لهـا النصر وتكتسح السـدود، لـم يكتـب موسـيقا مصاحبـة مفجعـة فـي بدايتهـا ثـم ظافـرة فـي نهايتهـا، بـل وضـع خـلال المشـهد كلـه نغمًـا يعبـر عـن الشـجاعة المصممـة واليقيـن المطمئـن بالنصـر. وقـد كتـب بودوفكيـن "مـا هـو دور الموسـيقا هنـا..." كمـا أن الصـورة هـي تصـور موضوعـي للأحـداث، فـإن الموسـيقا تعبـر عـن التقديـر الذاتـي لتلـك الموضوعيـة... إن الصـوت يذكـر المتفـرج بـأن الـروح المناضـل يتلقـى مـن كل هزيمـة حافـزًا جديـدًا علـى الصـراع مـن أجـل النصـر النهائـي"[1].

أمـا "أيزنشـتين" الـذي بـدأ تفكيـره بنفـس المبـادئ الـواردة فـي بيانهمـا المشـترك فقـد توصـل مـع ذلـك إلـى مفهـوم مخالـف كل المخالفـة، أميـل إلـى أن يكـون "تحليليًـا" لـدور الموسـيقا فـي الفيلـم.

ونظريتـه المشـهورة عـن "التآلـف السـمعي البصـري" مبنيـة فعـلًا علـى الإيمـان بضـرورة التوافـق الدقيـق بيـن المؤثـرات البصريـة والموسـيقية. وهـو يـرى أن التقطيـع الموسـيقي ينبغـي أن يسـبق التقطيـع البصـري ويخدمـه كخطـة ديناميكيـة. وفـي أثنـاء إخـراج فيلـم "ألكسـندر نييفسـكي" لـم يحـدد التوليـف نهائيًـا إلا بعـد أن انتهـى الموسـيقار "بروكوفييـف" مـن كتابـة موسـيقا

(1) في كتاب "في فن الفيلم": صفحة 163 إلى 165.

الفيلـم. وقـد عـرض أيزنشـتين نظريتـه فـي كتـاب تحمـل ترجمتـه الإنجليزيـة عنـوان "الشـعور الفيلمـي". وتوضـح رسـوم هـذا الكتـاب كيـف يحصـل علـى مـا أراده، وهـو أن يكـون الخـط الموسـيقي موازيًـا بـكل دقـة لخطـوط الجمـال التشـكيلي للصـورة: فمنحـدر الصخـرة الوعـر، تقابلـه سـقطة فـي اللحـن، مـن النغـم الحـاد إلـى النغـم الغليـظ. وإنـي لشـديد الإعجـاب بفيلـم "ألكسـندر نييفسـكي" ويطربنـي أنـي رأيتـه عشـرات المـرات، ولا حـرج بعـد هـذا فـي أن أصـرح بـأن هـذا التوافـق تجريـدي بحـت، إذا أن سـقطة اللحـن تحـدث فـي الزمـن بينمـا المنحـدر الصخـري جامـد جمـودًا تامًـا. والتـوازي ليـس واضحًـا إلا فـي الموسـيقا وليـس فـي وسـع المسـتمع علـى الإطـلاق أن يدركـه (فـلا سـبيل إلـى إدراكـه إلا عندمـا نكـون قـد نبهنـا إليـه) فـإذا كان المؤثـر الـذي أراده أيزنشـتين قـد تحقـق، فـإن ذلـك يرجـع فيمـا يبـدو إلـى مـا فـي موسـيقا "بروكوفييـف" مـن صفـة اسـتثنائية، قبـل أن يكـون مرجعـه ذلـك التوافـق المصطنـع، بمؤثراتـه التـي يسـتحيل كشـفها وتحليلهـا.

وهكذا يظهر لنا مفهومان كأنهما قطبان لموسيقا الفيلم، وسأسميهما:

1 - موسيقا تصور "الجو".

2 - وموسيقا تشرح المعاني.

لكنـي أحـب، قبـل أن تتعمـق فـي دراسـتهما، أن أمهـد الأرض بتحديـد عـدد مـن اسـتخدامات الموسـيقا فـي مسـتوى تعبيـري أولـي. فالموسـيقا يطلـب إليهـا فـي كثيـر مـن الأحيـان أن تمـلأ إحـدى الوظائـف الثـلاث الآتيـة:

1 - أن تكون بديلة عن صوت حقيقي.

2 - أن تتسامى بصوت أو صرخة.

3 - أن تجسم حركة أو إيقاعًا بصريًا أو صوتيًا.

1 - أن تكون بديلة عن صوت حقيقي: رفيف السهام وهي طائرة في الجو خلال معركة نييفسكي - انفجار القنبلة الذرية في "أبناء هيروشيما" أو عن صوت مضمر: في فيلم "ثلاث برقيات" يرى قائد فرقة المطافئ سيارة المطافئ بسلمها الطويل وهي تمر أمامه دون أن يسمع صوت جرس التنبيه التقليدي الذي يصحب في العادة مرورها، فيظن بعقله الظنون ويحسب نفسه في "هلوسة"، وهنا ترن الموسيقا رنة مكتومة. وفي فيلم "أحسن سنوات حياتنا" يسترجع الطيار القديم ذكرياته عن الحرب في هيكل قلعة طائرة، وهنا توحي ذبذبة الكمنجات بصوت التحرك المتتابع للمحركات الأربعة التي تكشفها الكاميرا بواسطة حركة "بانوراميـة" الواحد بعد الآخر.

2 - أن تتسامى بصوت أو صرخة: أعني أن الصوت أو الصرخة تتحول شيئًا فشيئًا إلى موسيقا. وكثيرًا ما نسمع، مثلًا، دوي الريح أو هدير البحر وهو يتحول إلى جملة موسيقية تريد أن تكون غنائية. لكن الموسيقا كثيرًا ما تكون لها رسالة أخرى هي أن تحل محل صرخة يحسن اجتناب ما فيها من عنف، وقد ذكرت من قبل حالة صرخات امرأة وهي تلد، تتسامى إلى جملة موسيقية ممزقة في فيلمي "جامعاتي" و"الناجحون الخمسة". وهناك مؤثر مع صرخات رجل ربطه النازي إلى جذع شجرة ونشروه معها بمنشار ميكانيكي (في فيلم "الظلمة البيضاء").

3 - أن تجسـم حركـة أو إيقاعًـا بصريًـا أو صوتيًـا: وقـد يكـون الأمـر هنـا متعلقًـا بحركـة دييجيتيكيـة بسـيطة: (فـي فيلـم «مدينـة بـلا حجـب» تصحـب سـقطة رجـل العصابـة مـن أحـد أبـراج كوبـري ويليامسـبورج نغمـة متخافتـة تنتهـي بضربـة حاسـمة)، أو متعلقًـا بإيقـاع: فالخطـى القصيـرة المتناسـقة لحصـان «الـدوكار» الـذي يعيـد جولييـت إلـى قصـر ذي اللحيـة الزرقـاء، وقـد أبرزهـا علـى نحـو بـارع لحـن مـرح للموسـيقار «كوسـما» (فـي فيلـم «جولييـت أو مفتـاح الأحـلام»). والمؤثـر نفسـه موجـود فـي إعـادة التدريـب العضلـي للرجـل المشـلول فـي فيلـم «كانـوا رجـالًا». وفـي المشـاهد النهائيـة مـن فيلـم "أبـواب الليـل" تصحـب الموسـيقا - فـي تآلـف مفجـع - وقـع نعلـي «جـي» وهـو يتقـدم فـي وجـه المـوت علـى شـريط السـكة الحديديـة. وأخيـرًا تبـرز الموسـيقا بدقائقهـا المنتظمـة الجهـود الضخمـة القويـة التـي يبذلهـا «رجـل وادي آران» وهـو يحطـم الصخـور. فالنغمـة القويـة العاليـة، علـى سـبيل المثـال، تعلـن كل تغييـر عـن اللقطـة. ونجـد هـذا المؤثـر، مقلوبًـا، فـي فيلـم «صـور لديبوسـي» حيـث يقتـرن توليـف «جـان ميتـري» اقترانًـا كامـلًا بـكل جملـة مـن الموسـيقا.

لقـد رأينـا عـددًا مـن الحـالات تلعـب الموسـيقا فيهـا دورًا إيقاعيًـا: فهنـاك تآلـف فـي "الموسـيقا - الصـورة"، فـي الحركـة والإيقـاع، وتطابـق قياسـي دقيـق بيـن الإيقـاع البصـري والإيقـاع الصوتـي. والـدور الـذي تلعبـه الموسـيقا هنـا لائـق بهـا، بوصفهـا حركـة فـي الزمـن، كالصـورة الفيلميـة، لكنـه محـدود إلـى حـد كبيـر وقليـل الحـظ مـن الخصوبـة.

لكننـا نسـتطيع أن نحـدد اتجاهًـا آخـر يكـون للموسـيقا فيـه دور غنائـي وتكـون هـي تآلفًـا سـيكولوجيًا مـع الصـور. والموسـيقا فـي هـذه الحالـة لا تحـاول أن تطابـق إيقاعًـا بصريًـا، بـل تكـون مهمتهـا إثـارة أو تقويـة أو خلـق حالـة نفسـية. لكننـا عنـد ذلـك نصطـدم بصعوبـات أهمهـا أن الموسـيقا تدخـل فـي الواقعيـة الأساسـية للصـورة الفيلميـة عنصـرًا غيـر واقعـي. إن للموسـيقا - علـى رأي "جوبيـر" - حتـى عندمـا لا نزعـم أننـا ننشـئ مطابقـة دقيقـة، لا تؤدي دورهـا، بـل تخـون جوهرهـا ذاتـه، حيـن تزعـم أنهـا تـزاوج بيـن لا واقعيتهـا الفعليـة ويـن دقـة الصـور ذات الدلالـة. ومـع ذلـك فـإن النسـبة العظمـى مـن موسـيقا الأفـلام مكتوبـة فـي هـذا الاتجـاه، تلـك التـي أسـميها الموسـيقا التـي تشـرح المعانـي أي التـي تهـدف إلـى خلـق أثـر درامـي صوتـي ترديـدي ومسـتمر. ولقـد عودتنـا السـينما الأمريكيـة علـى هـذا الطوفـان الموسـيقي الـذي يصاحـب الأفـلام بعبوديـة يـكاد المـرء معهـا يسـعه أن يتتبـع الفيلـم وهـو مغمـض العينيـن. وهنـاك رجـال كسـبوا صيتًـا مـن هـذا التخصـص، مثـل "ماكـس سـتينر" و"رتشـارد هاجمـان" و"ميكلـوس روزا" و"فرانـز واكسـمان" و"ديمتـري تيومكيـن"[1].

(1) إن المصاحبة الموسيقية المستخدمة في كثير من الأحيان في الأفلام ليست إلا تكرارًا للحوار... وأنا أكثر إيمانًا بالتآلف كمادة للمصاحبة الموسيقية في الأفلام. ويبدو لي أنه يلزم أن نضع من كلمة "أحبك" موسيقا تقول "وما يعنيني بك". إن كل ما يحيط بهذه الكلمات ينبغي أن يكون مكونًا من عناصر متضاربة، لأن هذا يكون أكثر فاعلية. (جان رينوار: "سينما 55" - العدد الثاني، صفحة 34).

ويتضح لنا أنه ينبغي على الموسيقا أن تؤثر بوصفها كلًّا، لا أن تكون مهمتها مضاعفة المؤثرات البصرية وتكبيرها: وهذا هو ما أسميه "الموسيقا التي تصور الجو". وعلى هذه الموسيقا أن تساهم بشكل لطيف ومستور في خلق جو العمل الفني العام والجمالي والدرامي، وأن تأثيرها ليكون أكثر نجاحًا وفاعلية بقدر ما تكون مسموعة لا مستمعًا إليها. "إننا لا نأتي إلى السينما لنسمع موسيقا. إننا نطلب من الموسيقا أن تعمق فينا إحساسًا بصريًّا، ولا نطلب منها أن تفسر الصور بل أن نضيف إليها رئة ذات طبيعة نوعية مغايرة... نحن لا نطلب منها أن تكون تعبيرية وتضيف إحساسها إلى إحساس الشخصيات أو المخرج، بل أن تكون "زخرفية" وتضم زخارفها الذاتية إلى ما توحي به إلينا الشاشة... إن الموسيقا - مثل التقطيع والتوليف والديكور والإخراج - ينبغي لها أن تساهم بنصيبها في جعل الحكاية الجميلة - التي يجب أن يكونها كل فيلم - واضحة ومنطقية وحقيقية. ولا بأس بعد هذا بأن تخلع الموسيقا على الحكاية، في لطف، شاعرية إضافية، هي شاعريتها الذاتية"[1].

والموسيقا هنا إذن تبحث عن إيجاد إحساس عام، دون أن تفسر الصورة.

وهي عند ذلك تؤثر بقوتها (عالية أو خفيضة) وبإيقاعها (نشيطًا أو متهاديًا) وبنغمتها (مرحة أو رزينة). وفي هذا المفهوم الثاني لدور

(1) موريس جوبير، المقال المشار إليه، صفحات 117 إلى 119.

الموسيقا - الذي يفوق الأول بدرجة كبيرة في أصالته وخصوبته - نلتقي بأعمال ناجحة متنوعة وعديدة.

ولنذكر في البداية الالتجاء إلى مؤلفات موسيقية سبق وضع ألحانها: وأشير، كمثل من بين أمثلة عدة، إلى استخدام جان بيير ملفيل لكونشرتات "باخ" و"فيفالدي" في فيلمه "الأولاد الأشقياء" وهي أعمال موسيقية خلعت بعدًا صوتيًا رائعًا بملاءمتها لدراما كوكتو الشاذة العارية. وفي فيلم "العربة الذهبية" استخدمت نفس هذه الموسيقا ذات الرنين المعدني الذكي، موسيقا فيفالدي، مع صور الفيلم، وفي هذه المرة خلعت الموسيقا نبرة لعوبًا على حكاية تتنازعها القسوة والسخرية. وكان جان رينوار قبل ذلك، كما نذكر، قد لجأ إلى الموسيقا الكلاسيكية لمصاحبة فيلمه "قواعد اللعب" وإن النجاح هنا أيضًا كان كاملًا. إننا نجد هنا تطبيقًا للمبادئ السيكولوجية التي حددتها عند الكلام عن التوريات: إن الصورة والموسيقا، وكل منهما مؤثر في الآخر على نحو يصعب تحديده، يتلونان بطابع خاص يولد من تراكبهما، وهذا هو ما يفسر كيف يسع موسيقا فيفالدي أن تكتسي بصبغات شديدة الاختلاف. وبنفس الطريقة خلعت السمفونية الرابعة لبراهمز عظمة تراجيدية على صور فيلم "أرض بلا خبز» بينما واجهت موسيقا مندلسون وشوبيرت - في تناقض رمزي - حكاية فيلم «عصر الذهب» بسخريته اللاذعة فكانت النتيجة أن أضافت الموسيقا إلى العنف الناهض للصورة فخامة أبهة أصبحت هازئة. ويبدو مع ذلك أن ميزة «الطواعية» المطلقة محجوزة

للموسـيقا الكلاسـيكية، لأنهـا لا يـكاد يكـون لهـا نصيـب مـن "الغنائيـة" فضـلًا عـن أنهـا قليلـة التهيـؤ للتعبيـر عـن العواطـف، وموهوبـة بتلـك الصفـة الخاصة التـي تنشـدها السـينما: الخفـوت[1].

أمـا فـي ميـدان الموسـيقا العصريـة فإننـا لا ننسـى التآلـف التراجيـدي الفـذ بيـن أنغـام مـن موسـيقا "الجـاز" وبيـن البهيميـة الدمويـة لمصـاص الدمـاء فـي فيلـم جـان بانليفيـه.

ونسـتطيع بعـد هـذا أن نحـدد مرتبـة ثانيـة مكونة مـن مؤلفات موسـيقية يبـدو الفنـان فيهـا - فـي رأيـي - كمـا لـو كان قـد كتـب موسـيقا سـيمفونية لا موسـيقا فيلميـة. وفـي مثـل هـذه الموسـيقا لا وجـود للتقديـر الجزافـي، وأقصـد بهـذا أن شـخصية هـؤلاء الموسـيقيين ومواهبهـم مـن القـوة بحيـث يعسـر عليهـم أن يطوعـوا أنفسـهم علـى أن يكونـوا مجـرد خـدام لحكايـة الصور وهـذه هـي حالـة معظـم مؤلفـات كوسـما وفرجيـل طومسـون (التـي كتبهـا لفيلـم "قصـة لويزيانـا")، أو موسـيقا شـابلن لفيلـم «أضـواء المدينـة». وهـذه المؤلفـات هـي متتابعـات أوركسـترالية ذات ألحـان سـهلة التنـاول ومحتفظـة بـكل قيمتهـا الكونشـرتية ومسـتقلة عـن الصـور.

---

(1) "أعتقد أن رغبتي في استخدام الموسيقا الموجودة فعلاً والمسماة بالكلاسيكية كموسيقا فيلمية كانت وليدة سببين، هما الخشية التي أشعر بها من النزعة العاطفية التي تخيفني قليلًا، ومن الواضح أن الموسيقيين الكلاسيكيين يقدمون إلينا مثالًا على الحياء في التعبير الذي يقدم إليَّ عونًا كبيرًا..." (جان رينوار، "سينما 55 " عدد 2، صفحة 24).

وأخيـرًا أصـل إلـى أحكـم مفهـوم للموسـيقا المعبـرة عـن الجـو الـذي يبلغ مـن خفوتهـا أن تجعـل مـن يسـمعها ينسـاها لأنهـا تحصـر مهمتهـا فـي خلـق نـوع مـن "الجـو" يهيـئ المتفـرج - فـي رقـة فطنـة - لحالـة أفضـل علـى تلقـي القيمـة العميقـة للصـور، أو علـى نحـو أدق، تلقـى الفيلـم بوصفـه كلًّا ذا دلالـة. وإن فكـري ليتجـه إلـى الموسـيقا التـي كتبهـا هانـس إيسـلر لفيلـم "بحيـرة زويـدرزي"، وهـي موسـيقا قـد تبـدو اليـوم طاغيـة علـى الفيلـم ومـن طـراز عفـا عليـه الزمـن، لكنهـا اسـتطاعت أن تضاعـف مـن حيويـة التوليف الـذي قام بـه "إيفانـس" وأن تتسـامى بالعمـل الإنسـاني إلـى ذروة الملحمـة. وينبغـي أن نذكـر أيضًـا كل مؤلفـات موريـس جوبيـر ("قـارة الأطلنتيـد" و"رصيـف الضباب" و"مشـرق النهـار"... إلـخ)، الـذي بكـر المـوت بانتزاعـه مـن الفـن السـابع فـي سـنة 1940، والـذي سـيظل بـلا ريـب أكبـر موسـيقار ظفـرت بـه السـينما. وعلينـا ألا ننسـى جـان جريميـون الـذي يلحـن بنفسـه لأفلامـه موسـيقا رفيعـة. وقـد ظهـرت فـي الوقـت الحاضـر علـى الشاشـة أعمـال موسـيقية ناجحـة كموسـيقا جـان جـاك جروننفالـد لفيلـم "يوميـات قسـيس ريفـي" وموسـيقا آلان رومانـس لفيلـم "لا تلمـس المـال" وموسـيقا نينـو روتـا لفيلـم "إجـازة السـيد هولـو" وموسـيقا جـان فيينـز لفيلـم "لا تلمـس المـال" وموسـيقا نينـو روتـا لفيلـم "المتعطلـون" وموسـيقا رومـان فـلاد لفيلـم "السـيد ريبـوا" ويبـدو لـي أن الصفـة الاسـتثنائية لهـذه الأعمـال الموسـيقية ترجـع إلـى الأسـباب الآتيـة: فهـي لطيفـة لا تـدرك فـي أول لمحـة، وهـي لا تحـاول أن تفسـر الصـورة

بـل تؤثـر بكليتهـا، مبتدئـة ببضـع نغمـات أساسـية دالـة موضوعيـة وبسـيطة، وهـي تخلـق "جـوًّا" صوتيًّـا يلعـب دور التآلـف التشـكيلي مـع الطابـع المعنوي العـام للفيلـم (القلـق، تسـلط الوسـواس، التبطـل، الملـل... إلـخ). أي مـع معنـاه الإنساني.

وأكتفـي فـي ختـام هـذا الفصـل بذكـر المؤثـرات الغنائيـة الناتجـة عـن الأغانـي (عندمـا تكـون فـي مسـتوى رفيـع، مثـل أغانـي برتولـت بريخـت، وكيـرت فايـل فـي "أوبـرا الشـحاذين" أو أغانـي الكـورس كمـا فـي فيلـم "ألكسـندر نييفسـكي" وفـي آخـر فيلـم "الصنـادل"، أو عـن الأشـعار التـي تنشـر بصـوت خافـت علـى إيقـاع متعـادل وسـريع يجعلهـا قريبـة مـن النغـم الغنائي (اسـتخدام اسـتثنائي لكنـه بالـغ النجـاح فـي فيلـم "بريـد الليـل").

وأعتقـد بعـد هـذا التحليـل أن الطريـق الوحيـد الصالـح لخصوبـة موسـيقا الفيلـم قـد ظهـر بوضـوح. ومـع ذلـك فإننـا نخطـئ فـي قسـوتنا الشـديدة علـى "موسـيقا التفسـير"، وعلينـا أن نقنـع بهـا فـي الأغلبيـة العظمـى للأفـلام حيـث يصيبهـا النجـاح. لكننـي مـا دمـت أعقـد مقارنـة فـي ميـدان الموسـيقا المسـتمدة مـن الأدب حيـث تثـار مسـائل مشـابهة لتلـك التـي كانـت تشـغلنا الآن، فيبـدو لـي أنـه ينبغـي علينـا أن نفضـل علـى حريـة التقليـد فـي موسـيقا "تلميـذ السـاحر" الزخـارف الغنائيـة الحـرة فـي افتتاحيـة "راحـة حيـوان الغابـة بعـد الظهـر".

الفصل التاسع

التوليف

بدراسة التوليف نبلغ قلب هذا العمل، ومن المؤكد أن التوليف لا يكون أكثر أسس اللغة الفيلمية نوعية، وأنه ما من تعريف للسينما يسعه أن لا يتضمن كلمة «توليف». فلنقل من فورنا أن التوليف هو تنظيم لقطات فيلم طبقًا لشروط معينة في التسلسل والزمن.

وأريد قبل أن أستطرد أن أقيم تمييزًا هامًّا يسمح لي، فضلًا عن فائدته الجمالية، بإتمام شرحي التاريخي: فالأمر هنا متعلق بالتمييز بين التوليف «الروائي» والتوليف «التعبيري». وأعني بالأول أبسط مظاهر التوليف المباشر، أي مظهره الذي يتكون - طبقًا لتسلسل منطقي أو تاريخي القصد منه رواية قصة - من لقطات تحمل كل واحدة منها مضمونًا حديثًا وتساهم في دفع الحدث إلى الأمام، من وجهة النظر الدرامية (تسلسل عناصر الدييجيزية طبقًا لعلاقة سببية) ومن وجهة النظر السيكولوجية (فهم المتفرج للدراما). أما التوليف «التعبيري» فهو مؤسس على تراكب اللقطات تراكبًا هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق، نتيجة لصدمة صورتين. والتوليف في هذه الحالة يرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة. إنه بذلك لم يعد وسيلة، بل غاية، لم

يعـد هدفـه المثالـي أن يمحـى أمـام تسلسـل الحكايـة المرويـة، بـأن يسـهل، إلـى أقصـى حـد، الارتباطـات الشـديدة المرونـة بيـن لقطـة وأخـرى، بـل علـى العكـس مـن ذلـك، أن يحـدث فـي ذهـن المتفـرج باسـتمرار مؤثـرات قائمـة علـى القطـع لا الارتبـاط، أي أن يجعـل المتفـرج يتعثـر ذهنيًـا ويجعـل تأثيـر الفكـرة التـي يعبـر عنهـا المخـرج - والتـي يترجمهـا تقابـل اللقطـات - أكثـر حيويـة فـي نفسـه وأشـهر نمـوذج للتوليـف التعبيـري هـو «توليـف اللقطـات المتحازيـة» وقـد درسـت ميكانيكيتـه فـي الفصـل الخـاص بالتوريـة، وإن كنـت سـأعود إليـه فيمـا بعـد.

والتوليـف الروائـي يمكـن اختزالـه إلـى حـده الأدنـى، وقـد أشـرت إلـى حالـة فيلـم «الحبـل» الـذي لا يتضمـن فـي الواقـع غيـر لقطـة واحـدة، نتيجـة لتصميـم سـالف فـي الإخـراج يرجـع إلـى الرغبـة فـي «لفـت النظـر» الأثيـرة عنـد هتشـكوك أكثـر ممـا يرجـع إلـى مفهـوم سـليم للغـة السـينما، ولا يسـعه إلا أن يظـل عقيمًـا. والفيلـم العـادي يتضمـن مـن 500 إلـى 600 لقطـة تقريبًـا. وفـي وقتنـا الحاضـر، يعتبـر فيلـم مثـل «أنطـوان وأنطوانيـت» بلقطاتـه البالـغ عددهـا 1250 لقطـة[1] اسـتثناء مشـهورًا، علـى حين لا تتضمن أفـلام مثل «عطلة السـيد هولـو» أو «المتعطلـون» - معروفـة ببـطء إيقاعهـا المقصـود - أكثـر

(1) يتضمن الفيلم 1250 لقطة عند التوليف، لا 850 لقطة كما يكتب كثيرًا بطريق الخطأ، فهذا الرقم الأخير هو رقم اللقطات عند التصوير (أي أرقام التقطيع)، وقد تزايد هذا الرقم عند التوليف نتيجة الإفراط في استخدام المنظر المخالف.

مـن 400 لقطـة. لكـن حمـى التوليـف التعبيـري فـي نهايـة العهـد الصامـت وفـي مسـتهل العهـد الناطـق بلغـت فـي بعـض الأحيـان مبلـغ الهذيـان. وهنـاك أفـلام مثـل «حطـام الإمبراطوريـة» و«ثـورة الصياديـن» و«الهـارب مـن الجنديـة» تحتـوي بـلا ريـب علـى أكثـر مـن ألفـي لقطـة، وتعتبـر نموذجيـة بالنسـبة إلـى الحقبـة العظمـى للتوليـف التأثيـري: فالمخـرج فـي هـذه الأفـلام كان يحـاول أن يجعـل المتفـرج يحـس بانطباعـات نافـذة، وذلـك بـأن يلطمـه بمجموعـات مـن الصـور الفائقـة السـرعة، كرصـاص المدفـع الرشـاش[1]. ولقـد اختفـى اليـوم، أو كاد يختفـي، هـذا النـوع مـن التوليـف، إذ أن ظهـور السـينما الناطقـة قـد أحـدث تحـولًا عميقًـا، كمـا رأينـا، فـي جماليـة الفيلـم.

ومـن الواضـح أنـه لا يوجـد حـد فاصـل صريـح بيـن هذيـن الطرازيـن مـن التوليـف: فهنـاك مؤثـرات توليفيـة لـم تخـرج مـن نطـاق الروايـة ولكـن لهـا مـع ذلـك قيمـة تعبيريـة. وهـذه هـي حالـة الكثيـر مـن التوليفـات التـي ضربنـا بهـا الأمثـال فـي فصلـي "الانتقـالات والتوريـات"، وعلـى ذلـك فـإن التوليـف هـو الـذي سـيكون علـى الأخـص موضـوع هـذا الفصـل.

---

(1) لعل من المستحسن أن يتبين مع ذلك أن العهد لم تكن كلها تضحي لمصلحة جمالية التوليف. ولقد كانت السينما السوفيتية مع الطليعة الفرنسية (وأن ما أضافه فيلم "العجلة" إلى اللغة السينمائية لعظيم ومبتكر) هي الوحيدة تقريبًا التي دفعت بالتوليف إلى قيمته، فلا السينما الألمانية ولا السينما السويدية ولا السينما الأمريكية (وكلها كانت عند ذلك في ذروتها) اتجهت في هذه الناحية نحو ما ينبغي أن نسميه مراعاة الأصول الشكلية.

وقد حان لنا أن نقدم نبذة تاريخية عن ظهور التوليف وتطوره وقد درست فيما سبق مراحل تحرير الكاميرا، الذي يرتبط به اختراع التوليف ومراحل تقدمه ارتباطًا مباشرًا. إن "مليس" عندما عاقه جمود الكاميرا لم يفهم قط طبيعة التوليف ولم يخطر له ما عسى أن تحمله إمكانياته من قوة. وحتى سنة 1904، في فيلمه "الرحلة خلال المستحيل" كانت له أخطاء ضخمة في التوليف تعزى إلى نظرته المسرحية: "كأن يبدأ بإظهار المسافرين في داخل عربة القطار، ثم يتوقف القطار وتلفظ العربة كل ما فيها وتخلو تمامًا، ثم في المشهد التالي، على رصيف المحطة، ينتظر القطار جمهور من الناس، فإذا ما وصل القطار ووقف، نزل منه ركاب المشهد السابق"[1]. وفي هذه الناحية أيضًا كان «ج. أ. سميث» هو الذي حقق التقدم الحاسم ففي أفلام أخرجت في سنة 1900 حشر منظرًا كبيرًا وسط سلسلة من اللقطات التقليدية، المتوسطة أو العامة (راجع بداية الفصل الخاص بدور الكاميرا الخلاق). وقد كتب سادول: «إن هذا التوليف بالمعنى العصري للكلمة، منظر كبير يتناوب مع مناظر عامة، دون أن يكون هناك ما يجيز هذا التعبير الفجائي في وجهة النظر»[2]. وفي نفس الحقبة صور الإنجليزي جيمس ويليامسون فيلم "مهاجمة بعثة تبشيرية في الصين" الذي يدل على مرحلة هامة في تاريخ فترة استهلال السينما، لأنه هو المثال الأول لحكاية سينمائية نموذجية. إنه "على نحو لا يقارن، أكثر تطورًا من أي فيلم أمريكي أو فرنسي من تلك الحقبة... إن الحدث ينتقل بيسر من مكان إلى آخر.

---

(1) سادول: "السينما"، صفحة 148.

(2) "التاريخ العام للسينما": الجزء 2، صفحة 172.

والبطلة المعرضة للخطر تندفع نحو الشرفة لتلوح بمنديلها، وفي الحال ننتقل إلى خارج بيت البعثة، في سهل يركض فيه جواد الضابط الجميل الذي يطير لنجدتها. وعندما يصل الفارس المنقذ، يلتقط الفتاة دون أن يخفف من سرعته ويرفعها إلى السرج وهو ماض في طريقه ومقبل في اتجاه المتفرج... لقد كان ويليامسون - بإظهاره المعارك ووصول الإمدادات الواحدة بعد الأخرى - يستخدم طريقة غير مقبولة في المسرح، ويكشف وسيلة من أكبر وسائل السينما: تناوب أكثر من حدث في آن واحد، في أماكن متباعدة"[1]. لكننا هنا أيضًا مدينون لأحد أعضاء "مدرسة برايتون" بأول إخراج سليم لأفلام "المطاردة"، ذلك النوع السينمائي المتفوق، نظرًا إلى ما يتطلبه من مرونة في السرد، ولأن على الكاميرا فيه أن تنتقل بلا توقف من المطارد إلى من يطارده. وقد عرف ألفريد كولينز في فيلمه "زواج في السيارة" (1903) كيف يكون أول من يثبت هذه الحرية في وجهة النظر، والتي سيكون على جريفيث أن يبلغ ذروتها بعد ذلك بسنوات قليلة. ومنذ ذلك الحين كان الشيء الجوهري في السينما قد تم ابتكاره، فلقد حددت أبجدية اللغة، واكتشف التوليف الروائي.

لكن جريفيث سخطو باللغة الفيلمية خطوة حاسمة. فهو، منذ بداية عمله في سنة 1908، يستخدم بجرأة مدهشة المنظر الكبير الدرامي والمنظر المخالف في فيلم يحمل عنوان "في حب الذهب" ويقص حكاية اثنين من المجرمين يريد كل منهما سرقة الآخر فيدس له السم في

(1) سادول: "التاريخ العام للسينما" (الجزء الثاني) صفحات 180 إلى 182.

فنجـان القهـوة، يمـوت أحدهمـا أمـام الآخـر، علـى نفـس المائـدة. وقـد سـمح هـذا الموضـوع لجريفيـث بـأن (ينـاوب بطريقـة منهجيـة بيـن المناظـر الكبيرة لوجهـي الممثليـن)[1]، وأن يخلـع بذلـك علـى هـذه الدرامـا التافهـة قـوة فريدة. ولـم يلبـث أن أخـرج فيلـم «بعـد سـنوات عديـدة» الـذي اسـتمد موضوعـه من قصيـدة إينـوخ آردن للشـاعر تنيسـون، وفـي هـذا العمـل الفنـي بـدت كل قوى أسـلوبه بتمامهـا لأول مـرة، فالمطـاردة لـم يعـد لهـا أي دو في هـذا الفيلم، وإن كان قـد احتفـظ فيـه بطريقـة هـي وليـدة المطـاردة: تراكـب مشـاهد قصيـرة تـدور فـي أمكنـة مختلفـة، ولا يكـون الترابـط بينهـا تسلسـلها المتنـاوب فـي زمـن واحـد. ولا تنقـل البطـل فـي المـكان، بـل المشـاركة الفكريـة والحـدث الدرامـي، وهكـذا نـرى إينـوخ آردن فـي جزيرتـه المسـتوحدة وخطيبتـه آنـي لـي التـي كانـت تنتظـره يتناوبـان الظهـور علـى الشاشـة، فـي مناظـر كبيـرة، وفـي توليـف سـريع يترجـم قلـق الانفصـال بيـن «حبيبيـن»[2] وهكـذا تـم تقـدم حاسـم ثـانٍ، هـو اكتشـاف "التوليـف التعبيـري". إن تتابـع اللقطـات لـم يعـد تحـدده الرغبـة فـي روايـة حكايـة فحسـب، لأن تراكبهـا يرمـي إلـى خلـق صدمـة سـيكولوجية عنـد المتفـرج[3]. والسـينمائيون السـوفييت هـم

(1) نفس المصدر، صفحة 552.

(2) نفس المصدر، صفحات 555 و556.

(3) يتضمن فيلم "الضمير المنتقم" لجريفيث (1914) استخدامًا عظيمًا لنوعي التوليف: فإن جزءًا من الفيلم مؤسس على التناوب بين الفتاة الباكية لرحيل الفتى الذي تحبه والرجل العجوز الذي ينعي في نفس اللحظة شبابه الآفل. والتناوب هنا مبني إذن لا على الاقتران الزمني للحدثين فحسب (وهو ما يحدد ما سأسميه بعد قليل بتوليف التناوب) بل هو مبني أيضًا على تقارب رمزي بين يأس الشخصين (توليف متوازن).

الذيـن سـيبلغون بهـذا التوليـف التعبيـري ذروتـه. وقـد كان دزيجـا فيرتـوف هـو الـذي فتـح الطريـق: فـإن رغبتـه فـي تصويـر الحيـاة كمـا هـي - كمـا سـبق أن ذكرنـا فـي بدايـة الفصـل الخامـس - قادتـه إلـى نقـل الفـن كلـه إلـى التوليـف (إذ كان يصـور الفيلـم بـدون سـيناريو معـد سـلفًا)، علـى حيـن كانـت تجربـة «كوليشـوف» المشـهورة (انظـر نهايـة الفصـل الخـاص بالخصائـص العامـة للصـورة) تجسـم، فـي الوقـت نفسـه دور التوليـف الخـلاق. ولـن يلبـث مخـرج مسـرحي شـاب أن ينـادي بمزايـا طريقـة جديـدة سـماها «توليـف اللقطـات المتجاذبـة». وقـد كان أيزنشـتين يعنـي بهـذا المصطلـح: صدمـة سـيكولوجية عنيفـة فـي نفـس المتفـرج، يجمـع لهـا التوليـف لقطـات متجاذبـة (وحشـية أو فظيعـة) أخـذت تعسـفيًا فـي الزمـن وفـي المـكان[1]. ولـم يلبـث

---

(1) كانت فكرة "توليف اللقطات المتجاذبة" مثار خلاف جدلي بين جورج سادول وجان ميتري (العدد السادس من مجلة "سينيه كلوب" الصادر في إبريل 1948) وكانت نتيجته أن هذا النوع من التوليف بالمعنى الدقيق والأصيل (مقال أيزنشتين في سنة 1923) يتكون من "التوليف الحر لصدمات مختارة بتعسف، ومستقلة... "أي من صور صادمة لا تنتمي إلى الدراما (الحيوانات الذبيحة في فيلم "الإضراب" والانفجارات في فيلم "الخط الأمامي" لكن جان ميتري يعتقد - على إثر محادثات لاحقة مع أيزنشتين - أنه يستطيع أن يتوسع في الكلام عن هذا النوع من التوليف، أو التوليف الانعكاسي وهو "كل توليف مبني على تحديد الانعكاسات" و"لا يستخدم غير رموز ضمنية، أي محددة بالمضمون نفسه وسير الحدث المنطقي" و(أن هذه هي حالة كل اللقطات المتجاذبة المستخدمة في فيلم "المدرعة بوتومكين").

أن سنحت له الفرصة لتطبيق نظريته (وكان قد تعرض في نفس الوقت لتأثير فيلم "التعصب" الذي عرض في الاتحاد السوفييتي سنة 1920) في فيلمه الأول "الإضراب" الذي نعرف توليفه المشهور الذي ركب فيه مذبحة العمال على يد البوليس ومشهد حيوانات ذبيحة في المجزر. وكان عليه أن يطبق مبادئه من جديد لا في "المدرعة بوتومكين" بل في فيلم "أكتوبر" وفيلم "الخط الأمامي". وإننا نستطيع أن نتوقف هنا بهذه النبذة التاريخية عن التوليف، فلقد تم كل شيء منذ سنة 1925. ولنحدد، مع ذلك، أن حمى التوليف المسمى التأثيري تشبهًا بفن نثر بقع الألوان الذي يقوم به الرسامون الذين يحملون نفس هذا الاسم، وبالموسيقا الرامية إلى إحداث انطباع حسي قوي، تلك الحمى التي تفشت في أخريات العهد الصامت، تفسرها الأسباب التي جسمتها فيما سبق عند الكلام عن الظواهر الصوتية. وهناك سببان عميقان لجمالية التوليف هذه: أولهما الرغبة القصوى في استغلال التوليف السريع الذي كان اكتشافه في السنوات التي تلت عام 1920 (وهي رغبة يدخل فيها في نفس الوقت روح البحث والرغبة في التوسع في التعبير، مع شيء من قصد إدهاش المتفرج العادي)، وثانيها ماثل في الضرورة التي كانت، كما رأينا، تفرض على الصورة أن تعوض عدم وجود المجرى الصوتي والإمكانيات التعبيرية الفائقة الغنى التي سيجيء بها بعد بضع سنوات.

والدليل على ذلك هو أن السينما المعاصرة قد شهدت اختفاء هذا النوع من التوليف اختفاء يكاد يكون كاملًا، أما المثال المستمد من فيلم "مصائر" والمشار إليه في نهاية الفصل الخامس، وهو نموذجي كتوليف لقطات متجاذبة، فإنه يعتبر استثناء. وقد استطاع التوليف بفضل إمكانيات الصوت أن يسترد دوره الحقيقي، أي أن يكون قبل كل شيء روائيًّا، ولا مبالغة في الجزم بأن اللغة الفيلمية بلغت اليوم مرحلة كلاسيكية يقوم فيها التوليف بخدمة الرواية على أكمل وجه.

لكن ما هو التوليف؟

وما هي الضرورة التي يتجاوب معها؟

لقد كتب شارتييه: إن التوليف بلقطات متتابعة يطابق الرؤية المألوفة عن طريق حركات الأحداث المتتالية. فكما نحس أننا نرى باستمرار كل ما يعرض نفسه على نظرنا رؤية إجمالية، لأن الذهن يقيم هذه الرؤية على معلومات نظرنا المتتابعة، فإن نتائج اللقطات في توليف متقن يمر هو الآخر أمامنا بشكل غير ملحوظ، لأنه يطابق حركات الانتباه الطبيعية، ويقدم للمتفرج عرضًا إجماليًّا يمنحه الوهم بالإدراك الحقيقي[1].

إن هذا التعريف المحكم يقودني إلى وضع أول القوانين الثلاثة الأساسية للتوليف، التي أعتقد أني قادر على تحديدها.

---

(1) العدد الثالث من نشرة "المعهد العالي للدراسات السينمائي"، يوليو 1946.

وهـذا القانـون، قانـون المشـهد المـادي، يحـاول بطريقـة مباشـرة وعامـة أن يبـرر الانتقـال مـن لقطـة إلـى أخـرى - دون أن نبـادر علـى الفـور إلـى الحكـم علـى الأنـواع المختلفـة للعلاقـات التـي سنسـردها فيمـا بعـد - وفـي وسـعنا أن نقـر أن تسلسـل لقطـات الفيلـم تنبنـي علـى النظـر أو الفكـر (أي علــى الإرهــاف العقلــي) للشــخصيات أو للمتفــرج (عــن طريــق الكاميــرا): وأكـرر أن كل لقطـة تظهـر مـا كانـت الشـخصية الظاهـرة فـي اللقطـة السـابقة تـراه أو تحـاول أن تـراه (أو مـا كانـت تفكـر فيـه) أو مـا كان ينبغـي أن تـراه، لمصلحتهــا. ولنتصــور شــخصًا مختبئًــا ومتربصًــا: فاللقطــة التاليــة يمكــن أن ترينــا شــخصية أخـرى يراقـب الأول اقترابهـا منـه، أو يسـمع الشـخص صوتًـا ويحـاول أن يـرى سـببه، وهنـا تظهـر اللقطـة التاليـة - للمتفـرج وحـده - أن مصـدر الصـوت لـم يكـن غيـر قطـة، أو ترينـا اللقطـة شـخصًا آخـر لـم يـره الأول لأنــه اقتــرب فــي ســكون واســتهدف الرجــل المختبــئ مــن الخلــف... ففــي الحالــة الأولــى يجســم تغييــر اللقطــة نظــرة الشــخصية (إرهاقهــا العقلـي - وإرهـاق المتفـرج). وفـي الحالـة الثانيـة يعبـر تغييـر اللقطـة عـن الإرهـاف العقلـي للشـخصية (وإرهـاف المتفـرج العقلـي). وفـي الحالـة الثالثـة يكـون الإرهـاف العقلـي للمتفـرج وحـده هـو مـدار الأمـر، بعكـس الحالتيـن السـابقتين. وأعتقــد أن جميــع الوصــلات الأوليــة مــن لقطــة إلــى أخــرى يمكــن علــى هــذا النحــو تفســيرها بالانتبــاه البصــري أو الإرهــاف العقلــي إمــا مباشــرة، علــى مســتوى إحــدى الشــخصيات أو علــى مســتوى "الكاميــرا - المتفــرج" فحســب. ويســري هــذا علــى وصــلات اللقطــات فــي المشــهد

الواحـد، أمـا مـن مشـهد إلـى آخـر فـإن المبـررات تكـون أكثـر تعقيـدًا بدرجـة كبيـرة، كمـا رأينـا فـي الفصـل المخصـص للانتقـالات. لكننـا مـا دمنـا نقـر أنهـا تسـتند فـي جميـع الحـالات إلـى علاقـة منطقيـة، فإننـا نتيجـة لهـذا، نقـر أن تتابـع المشـاهد تحكمـه أسـئلة المتفـرج عـن سـير الحكايـة.

إن هـذا القانـون يبـرر تسلسـل اللقطـات، لكنـه يظـل آليًـا بحتًـا ولا يكفـي لتفسـير العلاقـة الديناميكيـة الموجـودة مـن لقطـة إلـى أخرى.

وينبغـي إذن أن نضـع قانونًـا ثانيًـا، هـو قانـون الإرهـاف السـيكولوجي: فـإن كل لقطـة ينبغـي أن تتضمـن أو لا تتضمـن عنصـرًا يولـد عنـد المتفـرج إحساسًـا بعـدم الرضـاء، ومـن ثـم بالفضـول. ومـن المؤكـد أن نظـرة الغيـر المدركـة علـى الشاشـة مـن أهـم النظـرات، فـإن النظـرة هـي نشـاط فاحـص، والنظـرة الثابتـة تنـم علـى توقـف الآليـة الفسـيولوجية، وعلـى إرهـاف عقلـي - عظيـم فـي بعـض الأحيـان - نحـو مصلحـة أو خطـر. والمتفـرج يـدرك هـذا الإرهـاف ويأخـذه لحسـابه بموجـب مـا يدعـوه علمـاء النفـس «التدخـل التجانسـي». فأنـا أدرك إيمـاء الشـخصية وأبنـي رابطـة بيـن هـذا السـلوك الوجهـي أو الحركـي وبيـن الحـالات العاطفيـة التـي أعـرف كيـف أتجـاوب معهـا نتيجـة لخبرتـي الاجتماعيـة. وعنـد ذلـك أخلـع علـى «الغيـر» تجربتـي الشـخصية، التـي تسـمح لـي بفهـم معنـى سـلوكه. وهـذه الخطـوة يصحبهـا «إحـلال» يتفـاوت قـوة وضعفًـا، ويسـتطيع المتفـرج معـه أن يجـد نفسـه فـي نفـس الحالـة السـيكولوجية للشـخصية، أو علـى الأقـل الحالـة التـي "تبـدو"

بهـا الشـخصية[1]. وهنـا ينبغـي أن تجـد حركـة الفضـول المثـارة عنـد المتفـرج مـا يشـبعها، عـن طريـق اللقطـة التاليـة. وعلـى ذلـك فـإن كل لقطـة ينبغـي أن تكـون مفسـرة إلـى حـد الكفايـة، كـي توافـق التوقـع المتولـد عـن اللقطـة السـابقة، وأن تتضمـن فـي نفـس الوقـت، بدورهـا، عنصـر عـدم تـوازن جمالـي أو سـيكولوجي، وهـو مـا أسـميه "الغيـاب". ولنذكـر هنـا مخاطـر "الصـورة الجميلـة" التـي تدخـل الجمـود فـي الحركـة. وفـي الإمـكان مـن جهـة أخـرى، ألا توافـق اللقطـة توقـع المتفـرج "منطقيًـا"، وفـي هـذه الحالـة تحـدث "نكتـة تمثيليـة" تراجيديـة أو كوميديـة، طبقًـا للمضمـون.

وفـي نفـس الوقـت يجـب علـى باقـي اللقطـات، بموجـب قانـون التـدرج الدرامـي، أن تدفـع الحكايـة إلـى الأمـام: أي أن كل لقطـة ينبغـي أن تتضمـن أحداثًـا تضيـف معلومـات جديـدة. فـإذا لـم يحـدث هـذا فـإن المتفـرج يعانـي إحساسًـا مزعجًـا بتعثـر الحكايـة أو بأنـه يواجـه لقطـات عقيمـة. إن الحكايـة الفيلميـة ينبغـي إذن أن تكـون سـياقًا مـن التركيبـات الجزئيـة يتضمـن كل واحـد منهـا معنـى التركيـب السـابق لـه.

والقوانيـن الثلاثـة التـي حددتهـا (قانـون التسلسـل المـادي، وقانـون

---

(1) وهذا يفسر القوة الهائلة للعدوى العقلية التي تتمتع بها السينما، كما يفسر في الوقت نفسه الحالة التي سبقت الإشارة إليها والتي يستحيل فيها على المتفرج أن يأخذ مكان شخصية بطل فيلم مصور بطريقة الكاميرا "الذاتية"، إذ أنه في هذه الحالة لا يرى البطل كشخص "آخر" (انظر الفصل الخاص بدور الكامير الخلاق).

الإرهـاف السـيكولوجي، وقانـون التـدرج الدرامـي) تسـري علـى المسـتوى الأول للعلاقـة بيـن لقطـة وأخـرى، كمـا تسـري، طبقـا لطرائـق أكثـر تعقيـدًا، علـى العلاقـات بيـن مشـهد ومشـهد، وبيـن مجموعتيـن مـن المشـاهد المرتبطـة.

وقـد آن لنـا أن نقـول كلمـة عـن العلـة العميقـة لوجـود التوليـف ونحـاول وضـع تعريـف لـه. ولقـد صـار مـن الواضـح الآن أن التوليـف - وهـو تكملـة تركيبيـة للتقطيـع - يبـرره بشـكل أساسـي كـون السـينما، بوصفهـا فنًـا، عمليـة اختيـار وتنظيـم. لكـن سـائلًا قـد يسـأل عـن فائـدة التوليـف، مـا دام اسـتمرار الحـدث موجـودًا مـن قبـل فـي الواقع. وهـذا صحيح، لكن هذا الاسـتمرار شـائع فـي تشـابك معقـد مـن الأحـداث المتوازيـة أو المتقاطعة، وينبغـي إذن تخليص الخيـوط المتشـابكة للحيـاة اليوميـة مـن بعضهـا وتركيـز الضـوء علـى سـياق دقيـق وموحـد مـن الحـوادث المرتبطـة ارتباطًـا دقيقًـا بعلاقـات سـببية. وقـد كتـب بودوفكيـن: "أن تصويـر أي حركـة أو منظـر مـن زاويـة واحـدة، بالطريقـة التـي يسـتطيع بهـا أي ملاحـظ بسـيط أن يسـجلها، معنـاه اسـتخدام السـينما لخلـق صـورة مـن نـوع فنـي بحـت، بينمـا ينبغـي علينـا أن لا نكتفـي بملاحظـة الواقـع ملاحظـة سـلبية، وأن نحـاول أن نـرى أشـياء كثيـرة لا يدركهـا المتفـرج العـادي. ينبغـي أن لا "ننظـر" بـل أن "نفحـص"، أن لا "نـرى" بـل أن "نـدرك" أن لا "نعـرف" بـل أن "نفهـم". ومـن هنـا كانـت طـرق التوليـف ذات عـون فعـال للسـينما، وكان التوليـف إذن غيـر منفصـل عـن "الفكـرة"، التـي تحلـل وتنقـد

وتوحـد وتعمـم... إن التوليـف إذن، هـو منهـج جديـد، مـن اكتشـاف الفـن السـابع ومـن تقدمـه الفنـي لتحديـد وتوضيـح كل العلاقـات، الخارجيـة والداخليـة، الموجـودة فـي واقـع الحـوادث المختلفـة[1].

وأنـا أستحسـن هـذا التعريـف للتوليـف وإن كان يتجـاوز قليـلًا حـدود الدقـة اللازمـة، لأنـه يشـمل، فـي نفـس الوقـت، التوليـف الروائـي والتوليـف التعبيـري، ولأنـه يوضـح دور التوليـف الخـلاق.

وفي وسعنا أن نحدد وظيفة خلاقة ثلاثية التوليف:

ولنسـتحضر فـي ذاكرتنـا، أولًا، أن التوليف خـلاق للحركة، بالمعنى الواسـع، أي للتحريـك ولمظهـر الحيـاة، وأن هـذا لهـو الـدور الأول للسـينما، تاريخيًّـا وجماليًّـا، إذا كنَّـا مؤمنيـن بعلـم اللغـة، إن كل صـورة مـن صـور الفيلـم تظهـر مظهـرًا ثابتًـا للأشـخاص وللأشـياء، وتتابـع الصـور هـو الـذي يعيـد خلـق الحركـة. ونجـد تطبيقًـا لهـذه الظاهـرة فـي الرسـوم المتحركـة، وتطبيقًـا آخـر يبلـغ الحـد الأقصـى مـن الروعـة فـي تسـجيل نمـو النباتـات أو تكـون البلـورات، أو فـي فيلـم قصيـر يبـث الحركـة فـي الراقصيـن المصوريـن علـى الفـازات الإغريقيـة، أخرجتـه منـذ بضـع سـنوات الآنسـة برودومـو، أو فـي فيلـم قصيـر آخـر يظهـر فيـه ملائكـة طائـرون فـي نقـش حائطـي إيطالـي، وقـد بـث فيـه الحيـاة لوشـيانو إيمـر. وأخيـرًا، يتضمـن فيلـم "بوتومكيـن" مثـالًا شـهيرًا لهـذه الطريقة،

(1) "سينما اليوم والغد": صفحات 58 إلى 59.

فإن ثلاثة أسود حجرية متراكبة في الزمن تجعل المتفرج يحس كما لو يرى أسدًا ينهض من نومه على دوي المدفع.

والتوليف، في المقام الثاني، خلاق للإيقاع، والعناية واجبة بتمييز هذا المبدأ عن مبدأ الحركة. فنحن نسمي "حركة" تنقل الأشخاص أو الأشياء في داخل الصورة، أو بتعبير أكثر دقة في داخل اللقطة، أما "الإيقاع" فإنه على العكس من ذلك يولد من تتابع اللقطات طبقًا لعلاقاتها من ناحية الطول (وهو، بالنسبة، إحساس بالاستمرار، يحدده في نفس الوقت الطول الحقيقي للقطة ومضمونها الدرامي، الذي تتراوح قدرته على ربط المتفرج شدة وضعفًا)، ومن ناحية الضخامة (التي تترجمها صدمة سيكولوجية تزداد قوتها كلما كانت اللقطة تتضمن منظرًا أكثر تقاربًا). وقد وفق ليون موسيناك منذ سنة 1925 إلى تعريف الإيقاع وتحديد دوره "إن التجميعات الإيقاعية التي تنتج عن اختيار وتنظيم الصور هي التي تحدث عند المتفرج انفعالًا إضافيًا فوق الانفعال الذي يحدده موضوع الفيلم... والإيقاع هو الذي يمد العمل السينمائي بنظام التناسب الذي لا يسعه بدونه أن يتمتع بخصائص العمل الفني"[1]. ورغم أنه يبدو للنظرة الأولى أن من المستحسن واللازم وجود علاقة ارتباط داخلية بين الإيقاع والحركة، فإن كثيرًا من الأفلام مجردة من هذه الصفة الإيقاعية، التي هي من أخص خصائص الفن السينمائي.

---

(1) "مولد السينما"، صفحات 76 و77.

والتوليف، أخيرًا، وهذا هو أهم ما في المسألة، وهو يقودنا مباشرة إلى رأي بودوفكين الذي استشهدنا به، خلاق للفكرة. والحق أن دور التوليف لا يقتصر على مهمته الوصفية أو الروائية "التوليف الروائي" بل إن له دورًا تفسيريًا وأيديولوجيًا (التوليف التعبيري) يستند إلى عادة بناء منطقي للأحداث مستمد من كتلة الواقع، ومتجانس طبقًا لتبويب نسبي هدفه أن يستخلص من مواجهة هذه الأحداث بعضها بالبعض الآخر المعنى العميق لكل منها. وهكذا نجد جوريس إيفنس في فيلمه "بحيرة زويدرزيه» يكرر التقريب بين مشاهد إبادة الغلال (قمح يحرق أو يقذف به إلى البحر) أثناء الأزمة الرأسمالية في سنة 1930، وبين صورة مثيرة لطفل ضامر الوجه حزين العينين. إن التوليف هنا، كما نرى، يلعب دوره الأساسي، بإيجاده علاقة مباشرة بين واقعين قد لا تتبدى صلتهما السببية لمن لا علم لهم أو لمن تخدمهم دعاية من الدعايات. إن قذف القمح إلى البحر هو سبب وجود أطفال جياع، أو، بتعبير أدق، إن هذه الحالة المزدوجة هي نتيجة واقع واحد: رغبة البعض في الاحتفاظ بمكاسبه. ومن هنا تتوفر قدرة التوليف على إيضاح الفكرة التي أراد جوريس إيفنس أن يعبر عنها بفيلمه، أي الطابع الفاضح وغير الإنساني لعدم الاكتراث المسئول عن إبادة ثروات عظيمة وعن بؤس عدد كبير من الناس في الوقت نفسه. ويثبت هذا المثال أن أيزنشتين، عندما خطر له أنه قادر على إخراج فيلم «رأس المال» قد عبر بهذه «القفشة» عن فكرة

غيـر عقيمـة. كمـا يؤكـد الـدور العظيـم الـذي يسـمح للسـينما أن تلعبـه فـي خدمـة الأفـكار، وهـو دور نافـع أو مشـئوم طبقًـا للاتجـاه الـذي يخدمـه، الحـق أو الباطـل. وقـد كتـب بيـلا بـالاش: "أن المخـرج لا يفعـل شـيئًا غيـر تصويـر الواقـع، لكنـه "يقتطـع" منـه دلالـة معينـة. إن الصـورة هـي الواقـع، بـلا جـدال، لكـن التوليـف هـو الـذي يعطيهـا معنـى... إن التوليـف لا يظهـر والواقـع، بـل الحقيقـة أو الكـذب[1].

ويبـدو أن مـن الضـروري الآن أن نذكـر بإيجـاز بعـض مبـادئ التوليـف، فمـن الواجـب، فيمـا بيـن لقطتيـن، أن يكـون هنـاك، أولًا، تسلسـل فـي المضمـون المـادي، أي أن يوجـد فـي كلتـا اللقطتيـن عنصـر متماثـل يسـمح بحـدوث التمييـز السـريع للقطـة ولموقفهـا: فنبـدأ مثـلًا بمنظـر عـام لباريـس يظهـر فيـه بـرج إيفـل، ثـم بشـخص أمـام إحـدى قواعـد البـرج. ومـن الـلازم أيضًـا أن يتوافـر تسلسـل للمضمـون الديناميكـي: فـإذا أظهرنـا أولًا شـخصًا يمشـي مـن اليسـار إلـى اليميـن، فـإن علينـا أن نتجنـب جعلـه يتقـدم فـي اتجـاه مضـاد فـي اللقطـة التاليـة، خشـية أن يعتقـد المتفـرج أنـه عائـد علـى أدراجـه. وهنـاك أيضًـا تسلسـل فـي الأحجـام، أي ترتيـب علاقـات اللقطـات بيـن بعضهـا لأحجـام مناظرهـا. ومـن المستحسـن أن يكـون الانتقـال تدريجيًـا مـن منظـر عـام إلـى منظـر متوسـط، ثـم إلـى منظـر كبيـر، أو العكـس بالعكـس، وإلا كان المتفـرج عرضـة لعـدم فهـم

---

(1) "الفيلم"، صفحة 185.

حقيقـة مـا يـدور أمامـه، نظـرًا إلـى الاختـلاف الكبيـر بيـن نسـب الأحجـام المشـتركة بيـن اللقطتيـن: فـلا يظهـر مثـلًا جمهـور ثـم منظـر كبيـر لمداليـة فـي عنـق امـرأة، دون أن ندبـر طريقـة للانتقـال. وهنـاك مسـائل أخـرى تثـار فيمـا يتعلـق بالعلاقـات الزمنيـة بيـن اللقطـات، لكـن حريـة المخـرج فـي هـذا الصـدد تـكاد فيمـا يبـدو تكـون كاملـة، نظـرًا إلـى خاصيـة الإيجـاز الدائـم للغـة الفيلميـة. وينبغـي أخيـرًا أن يتوفـر نـوع مـن التسلسـل الطولـي: فنتجنـب تراكـب لقطـات مختلفـة الأطـوال (إلا فـي المؤثـرات المتعمـدة) خشـية خلـق الإحسـاس بأسـلوب مبتـور ومشـوش. لكن مـن الواضـح أن كل هـذه "الوصفات" موجهـة إلـى الهـواء أكثـر ممـا هـي موجهـة إلـى الخلاقيـن الذيـن يرغبـون فـي اكتشـاف طـرق جديـدة للتعبيـر. وعلـى أي حـال فـإن القاعـدة الرئيسـية التـي ينبغـي احترامهـا فـي تتابـع اللقطـات: ينبغـي، لكـي تكـون الحكايـة واضحـة وضوحًـا كامـلًا أن يـدرك المتفـرج، قبـل كل لقطـة جديـدة، وبشـكل مباشـر، مـا هـو دائـر أمامـه (وهـذا بديهـي)، ثـم، علـى وجـه الاحتمـال، أيـن يـدور مـا يـراه، ومتـى (بالنسـبة إلـى مـا سـبق). وهنـاك مـع ذلـك حـالات لا يلـزم فيهـا تحديـد الأبعـاد المسـافية والزمنيـة: ذلـك عندمـا يكـون باقـي اللقطـات مجـرد سـرد لا يتعلـق بصميـم الحكايـة، ففـي هـذه الحالـة نسـتطيع أن نظهـر، بغيـر تحفـظ، مناظـر مختلفـة للشـيء الواحـد (البانتيـون مصـورًا مـن مسـافات وزوايـا مختلفـة) أو أجـزاء مـن وحـدة معروفـة (مناظـر جزئيـة للأوبـرا)، أو شـرائح متنوعـة مـن مجمـوع غيـر بنائـي (مظاهـر مختلفـة لغابـة).

وقـد حـان الوقـت لتعريـف اللقطـة. فـإذا بدأنـا بالمفهـوم الفنـي، فـإن اللقطـة، مـن وجهـة نظـر التصويـر هـي الجـزء مـن الشـريط المطبـوع بيـن اللحظـة التـي يبـدأ فيهـا محـرك الكاميـرا العمـل واللحظـة التـي يتوقـف فيهـا. ومـن جهـة نظـر المؤلـف، هـي الجـزء مـن الفيلـم الموجـود بين ضربتـي مقص ثـم بيـن لصقتيـن. ومـن وجهـة نظـر المتفـرج، أخيـرًا، هـي الجـزء مـن الفيلـم الموجـود بيـن راكوريـن[1]. أمـا التعريـف السـيكولوجي والجمالـي للقطـة فإنـه أكثـر دقـة: فاللقطـة هـي كل ديناميكـي فـي حالـة صيـرورة يتضمـن فـي ذاتـه مـا ينفيـه، أي أنـه بانطوائـه علـى نقـص - علـى عـدم تـوازن جمالـي أو درامـي - يبتعـث اللقطـة التاليـة التـي سـتتجاوزه وتكملـة بصريًـا وسـيكولوجيًا. وعلـى هـذا فإنـي فـي نهايـة الأمـر أعتقـد أنـي أسـتطيع تعريـف اللقطـة بأنهـا وحـدة عنصريـة فـي وجهـة النظـر، علـى أن تكـون كلمـة وحـدة هنـا مأخـوذة بمعناها الـذي نأخـذه فـي هـذا التعبيـر: "وحـدة مشـاهد"، أي جـزء مـن كل، مكونًـا بذاتـه كيانًـا حيًـا كامـلًا، وإن كان مـع ذلـك يطالـب بدخولـه ضمـن مجمـوع أعلـى، وهـو نفسـه موجـه نحـو صيـرورة الحكايـة، نتيجـة لعـدم اكتمالـه. وأكـرر أن وجهـة النظـر هنـا هـي وجهـة نظـر إحـدى شـخصيات الدييجيزيـة أو وجهـة نظـر المتفـرج، بواسـطة الكاميـرا، وأن اختيارهـا تبريـر القاعـدة الآتيـة (التـي تتعـرض مـع ذلـك لاسـتثناءات عديـدة): أن يتوفـر لـكل لحظـة أقصـى مـا يمكـن مـن الإدراك والفهـم الحديـث، كمـا يـراه المتفـرج الواعـي.

---

(1) الراكور: هي وسيلة للربط بين لقطتين تعتمد على قطع في الحركة. (ملحوظة للمراجع والمترجم).

وهذه بضع ملاحظات فيما يتعلق بالمشاهد الزمنية والحديث:

إن المشهد الزمني تحدده قبل كل شيء الوحدة الزمنية والمكانية (فنقول: مشهد اللحم المتعفن في "بوتومكين" - و نلاحظ التشابه مع مشهد أو لوحة مسرحية)، بينما تتميز المشاهد الحديثة (تتابع اللقطات) قبل كل شيء بوحدة الحدث (مثلًا: إطلاق الرصاص على السلالم في الفيلم نفسه). ومن جهة أخرى، وبقصد إيجاد الإحساس بالاستمرار في التسلسل الزمني من أول الفيلم إلى آخره، الإحساس بأنه تجزئة أحداث (كما هو في الحقيقة، وإن كان ينبغي حجب هذه الحقيقة)، يحسن أن تبدأ المشاهد بحدث أو نشاط تدب فيه الحياة وتنتهي بنشاط مستمر هدفه الإيحاء بأن الحدث مستمر حتى لو تخلت عنه الكاميرا مؤقتًا. وهكذا يحدث أن تتراوح حيوية هجمات المشاهد، حتى أننا في بعض الحالات نستطيع أن نتكلم عن بدايات صادمة من النوع الذي يبدو أن أورسون ويلز قد تخصص فيه، مثل المناظر الكبيرة في شريط الأنباء والمغني الأسود والببغاء الصارخ في فيلم "المواطن كين". وهناك مؤثر مماثل في فيلم "عشاق برامور" نتيجة ظهور شعلة أكسجين وسط الحدث. ثم على نهايات المشاهد أيضًا أن توضح أن الحدث مستمر: ففي فيلم "مجد آل أمبرسون" تنتهي المحادثة الطويلة بين لوسي وجورج في ليلة تعارفهما بمنظر دخولهما حلبة الرقص، بينما يعود أبطال فيلم "صليب اللهب" إلى لعب الورق بعد توقف. وأخيرًا ينبغي للمشاهد - وللأفلام

ذاتها - أن تستهل وتختتم بمناظر عامة أو متوسطة، على منوال بحث نموذجي يهدأ أو ينتهي بفكرة عامة. وإن كانت هناك استثناءات عديدة يكون الغرض منها أن تجرف المناظر الكبيرة الأولية المتفرج مباشرة إلى دراما الشخصية، عن طريق وجهها الذي يتوضح فيه فضول ناهش (فيلم "الآنسة جولي")، أو ذهول متوقد (فيلم "المجنونة الشابة"). أما هدف المناظر الكبيرة النهائية فهو الاحتفاظ بالمتفرج في عنفوان السحر الدرامي حتى نهاية الرواية والعرض: ومن هذا النوع المنظر الكبير لجينو بعد موت المرأة التي يحبها موتًا مفجعًا وفجائيًا، في فيلم "الكابوس"، والمنظر الكبير لنورما دزموند التي أفقدها عقلها انهيار حلمها في فيلم "شارع الغروب"[1].

والآن ينبغي لي أن أتم أمتع وأهم ما في الموضوع، فأحاول وضع تصنيف نهائي للأنواع المختلفة الممكنة التوليف، ولقد تكونت في الثلاثين سنة الأخيرة نظريات تيموشنكو وبالاش وبودوفكين وأيزنشتين وروثا وأونهايم وسبوتسوود.

هذا من اعتبار النظريات الأربع الأخيرة منها تحويرًا وضبطًا للنظريات الأخرى.

(1) استخدم لازلو بينيديك بطريقة منهجية صورًا صادمة (مناظر كبيرة سريعة لانتقالاته من مشهد إلى آخر في فيلم "النزق الوحشي" متنقلًا من منظر كبير لوجه إلى منظر كبير لوجه آخر، ومن زجاجة توضع بعنف فوق البار إلى سكين تستقر في عمود خشبي، ومن مسدس يلقي به في درج إلى ضرب البطل بأيدي سكان المدينة.

ويبـدأ الناقـد الإيطالـي أرسـتاركو كتابـه الجوهـري "تاريـخ نظريـات الفيلـم" بالـكلام عـن أولئـك الذيـن يدعوهـم "الـرواد"، أي أول مـن فكـروا فـي جماليـة السـينما: كانـودو، ديلـوك، دولاك، ريختـر، ثـم يـدرس بإسـهاب الكتابـات النقديـة للمنهجيـن مبتدئًـا ببيـلا بـالاش الـذي يعتبـر كتابـه "فـن التعليـم" (برليـن سـنة 1924) أول عمـل نظـري هـام. ثـم يتكلـم عـن بودوفكين الـذي نشـر فـي موسـكو فـي سـنة 1926 كتـاب: "المخـرج السـينمائي وأدواته". ثـم أيزنشـتين الـذي بـدأ يكتـب مقـالات متنوعـة فـي المجـلات حوالـي سـنة 1930. وأخيـرًا أرنهايـم الـذي ظهـر بحثـه الهـام "فـي السـينما" فـي سـنة 1932. وليـس مـن الإنصـاف أن نهمـل ذكـر أصحـاب نظريـات لهـم هـم أيضًـا فضلهـم الكبيـر، مثـل موسـيناك الـذي نشـر منـذ سـنة 1925 كتـاب "مولـد السـينما" وتيموشـنكو الـذي ظهـر كتابـه سـنة 1928 وكوليشـوف الـذي تعـاون مـع بودوفكيـن والـذي ظلـت تجاربـه مشـهورة، وفيرتـوف.

إن كل فهـارس التوليـف التـي نشـرها هـؤلاء المؤلفـون هـي بشـكل عـام قليلـة الحـظ مـن المنهجيـة، وأعنـي أنهـا تكـدس كل أنـواع الراكـورات الممكنـة دون أن تحـاول تصنيفهـا، أو تضـع فـي نفـس اللقطـة أنواعًـا مـن التوليـف يبـدو أن الواجـب كان يقضـي بإخضاعهـا للمنطـق والتاريـخ. ولـن أدرس هـذه الأنـواع، مكتفيًـا بالإحالـة علـى أربسـتاركو وبذكـر رءوس العناويـن لأهـم أربعـة منهـا، مـع لفـت النظـر إلـى أنهـا تتأثـر بجماليـة توليـف سـنوات 25 - 30 [1].

---

(1) انظر الهامش السابق عن التوليف الروائي. لقد كان مؤلفو هذه النظريات الأربع من الماركسيين، وبالتالي متأثرين بالسينما السوفيتية.

إن تيمو شنكو، مثلًا، يحصي 15 طرازًا للتوليف:

- تغيير المكان.
- تغيير زاوية التصوير.
- تغيير المنظر.
- إدخال تفصيل.
- توليف تحليلي.
- الرجوع إلى الوراء.
- تصور المستقبل.
- أحداث متوازية.
- تناقض.
- ارتباط.
- تركيز (الانتقال إلى منظر أكثر قربًا).
- تعميم (الانتقال إلى منظر أكثر بعدًا).
- توليف درامي في خط واحد (حدث وحيد).
- لازمة.
- توليف داخل الكادر (تكوين الصورة).

وتبدو هذه القائمة كاملة، وإن تكن غير معقولة، إذ كيف يسعنا أن نضع في نفس المستوى الرجوع إلى الوراء مثلًا والتوليف داخل الكادر؟

إن بـالاش قـد نظـر إلـى المسـألة مـن مسـتوى أكبـر جماليـة، فأحصـى ثمانيـة أنـواع مـن التوليـف، وكان تصنيفـه أكثـر تمشـيًا مـع المنطـق وبخاصـة أن الأنـواع الثلاثـة الأخيـرة منهـا ليسـت علـى نفـس المسـتوى مـع الخمسـة الأولـى، وأنـه لا يوجـد فـارق كبيـر بيـن التوليـف الذهنـي والتوليـف الأيديولوجـي:

- توليف أيدولوجي: (خالق الفكرة).
- توليـف قائـم علـى التوريـة: (لقطـات لـلآلات ولوجـوه البحـارة فـي "المدرعـة بوتومكيـن").
- توليف شاعري: (ذوبان الثلوج في "الأم").
- توليف مجازي: (لقطات البحر في "ليلة القديس سيلفستر").
- توليف ذهني: (التمثال الذي يعود إلى قاعدته في "أكتوبر").
- توليف إيقاعي: (موسيقي أو زخرفي).
- توليف صريح: (تعارض أشكال بصرية).
- توليف ذاتي: (الكاميرا - الممثل).

أمـا تصنيـف بودوفكيـن فهـو أكثـر كفايـة إلـى حـد كبيـر، لكـن مـن السـهل أن نـرى أنـه ينصـب علـى التوليـف علـى مسـتوى الروايـة وأنـه يُدخـل فـي حسـابه الراكـورات البسـيطة مـن لقطـة إلـى لقطـة، والتـي لهـا مـع ذلـك أهميـة كبيـرة، وبخاصـة فـي خلـق الإيقـاع:

- المفارقة: (واجهة فخمة - شحاذ).
- التوازي: (المتظاهرون - كتل الثلج في "الأم").

- التماثل: (تورية المجزر في "الإضراب").

- التزامن: (الإنقاذ في اللحظة الأخيرة في فيلم "التعصب").

- "لازمة": (المرأة في المهد في "التعصب").

وأخيرًا كان أيزنشتين، في رأيي، هو الذي قدم أحسن "فهرس" للتوليف لأنه يقيم وزنًا لجميع أنواع التوليف، من أكثرها بدائية إلى أكثرها تعقيدًا، رغم أن قراءته صعبة قليلًا:

- توليف طولي: (أو "محرك أولي" مماثل للمازورة الموسيقية ومؤسس على طول اللقطات).

- توليف إيقاعي: (أو "مؤثر أولي" مؤسس على طول اللقطات والحركة داخل الكادر).

- توليف تلويني: (أو "مؤثر لحني" مؤسس على صدى اللقطة الانفعالي).

- توليف هارموني: (مزج الصوت المسيطر على مستوى الوعي المتمعن).

أما عن نفسي فإني أستطيع الرجوع بجميع أنواع التوليف (باعتبار الراكور البسيط في اللقطات نوعًا من التوليف مثله مثل توليف متوازٍ طويل المدى) إلى ثلاثة أنواع رئيسية تبدأ من الكتابة إلى الحكاية بالتعبير عن الفكرة:

1 - التوليف الإيقاعي.

2 - التوليف الأيديولوجي.

3 - التوليف الروائي.

هو الشكل الأولي، الأساسي، الفني، للتوليف. ولعله مع ذلك أعسر أشكال التوليف على التحليل. وللتوليف الإيقاعي - أولًا - مظهر طولي، يتعلق بطول اللقطات الذي تحدده درجة الفائدة السيكولوجية التي يبتعثها مضمون اللقطات "إن اللقطة لا يتم إدراكها من مبتدئها إلى منتهاها بنفس الطريقة إذ أن أول ما يتم هو التعرف إليها ووضعها في مكانها. وهذا، إذا شئنا، هو "البداية الدرامية". ثم تأتي بعد ذلك لحظة من الانتباه في أقصى مداه يتم فيها التقاط دلالة اللقطة، وعلة وجودها: تصرف أو كلمة، أو حركة، تدفع سير الحدث إلى التقدم. وبعد تلك اللحظة يهبط الانتباه، بحيث إذا طالت اللقطة تولدت من طولها لحظة ملل ونفاد صبر. أما إذا كانت كل لقطة مقطوعة بدقة في اللحظة التي يهبط فيها الانتباه لكي تحل محلها لقطة أخرى، فإن في الوسع الاحتفاظ بالانتباه المستمر، وهنا يسعنا أن نقول إن للفيلم إيقاعًا. وإذن فإن ما نسميه بالإيقاع السينمائي ليس هو إدراك العلاقات الزمنية بين اللقطات، بل التوافق بين مدة كل لقطة وحركة الانتباه التي تبتعثها وتشبعها. فالأمر هنا لا يتعلق بإيقاع زمني مجرد، بل بإيقاع للانتباه[1]. وليس هناك إلا القليل مما يمكن إضافته إلى هذا التعريف البديع للإيقاع، فإن من الحق أن المتفرج لا يسعه أن يدرك العلاقات الداخلية بين مدد اللقطات، لأن التقاطه للزمن - كما في

(1) ج. ب. شارتييه: في نشرة المعهد العالي للدراسات السينمائية، عدد 4، سبتمبر1946.

الحيـاة نفسـها - وجدانـي بحـت، نظـرًا إلـى أنـه لا يجـد فـي متنـاول يـده خـلال عـرض الفيلـم أي منهـج علمـي للنسـب. لكـن لمسـألة المـدد النسـبية للقطـات أهميـة كبـرى عنـد عمـل التوليـف تلـك العمليـة التـي تتوقـف عليهـا الانطباعـة الأخيـرة عنـد المتفـرج. وإنـه لمـن الصعـب ومـن قبيـل التخميـن أن نصـوغ قوانيـن فـي ميـدان مثـل ميداننـا هـذا لـم تسـبق دراسـته دراسـة متعمقـة، ولا تـزال مؤثراتـه ذاتيـة إلـى أقصـى حـد، وإن كان يبـدو لـي أن فـي الوسـع مـع هـذا تأكيـد ضـرورة وجـود علاقـة داخليـة مرغوبـة بيـن الإيقـاع (حركـة الصـورة، وحركـة الصـور بيـن بعضهـا وبعـض) وبيـن الحركـة فـي الصـورة. وعلـى سـبيل المثـال، يبـدو أن مشـهد سـير القطـار سـريع يتطلـب - للحصـول علـى أفضـل نتيجـة - لقطـات قصيـرة (فيلـم "العجلـة"). كمـا أن الحركـة فـي اللقطـة يسـعها (كمـا سـنرى فيمـا بعـد) أن تعـوض إلـى حـد مـا التوليـف السـريع أو "الانطباعـي" الـذي يمكـن القـول بـأن السـينما قـد هجرتـه منـذ عشـرين سـنة، مسـتبدلة بـه التوليـف الوصفـي.

وعلـى ذلـك فـإن المخـرج يحـدد متوسـط طـول لقطاتـه طبقًـا لمجموعـة المشـاهد المبينـة فـي السـيناريو أو لمشـهد معيـن فيـه. فـإذا كان طـول اللقطـات بالنسـبة إلـى المتفـرج مـدة زمنيـة (أو بتعبيـر أدق: إحسـاس بمـدة زمنيـة) فإنـه لا يتكيـف فـي صورتـه النهائيـة بضـرورة إدراك مضمـون اللقطـات بقـدر مـا يتكيـف بالتناسـب الـلازم بيـن الإيقـاع المـراد خلقـه والقيمـة السـيكولوجية التـي يرغـب المخـرج فـي جعلهـا محسوسـة فـي فيلمـه. وعلـى ذلـك فـإن وجهـة نظـر شـارنييه تتطلـب فيمـا أرى شـيئًا قليـلًا مـن التوسـع.

وعلـى وجـه عـام، نجـد أنفسـنا فـي حالـة اللقطـات الطويلـة أمـام إيقـاع بطـيء ينشـأ عـن إحسـاس بالتطويـل (بعـض المشـاهد فـي فيلـم "شـبكة الصيـاد")، أو باندمـاج حسـي فـي الطبيعـة (فيلـم "الأرض")، أو بالفـراغ والضجر (فيلـم "إجـازة السـيد هيلـو" وفـي فيلـم "المتعطلـون")، أو بالانغمـاس فـي الدنـاءة (فيلـم "بـلاج صغيـر جميـل")، أو بالعجـز أمـام قـدر أعمـى (مجموعـة المشـاهد فـي فيلـم "الشـرهون" وفيلـم "المتكبـرون")، أو بالرتابـة المسـيئة في البحـث العسـير عـن دفء العلاقات الإنسـانية (فيلـم "الطريـق"). وعلى العكس مـن ذلـك تعطـي معظـم اللقطـات القصيـرة أو اللقطـات الشـديدة القصـر إيقاعًـا سـريعًا، عصبيًّـا، ديناميكيًّـا، يسـهل عليـه أن يكـون تراجيديًّـا (توليـف انطباعـي) مـع إحسـاس بالسـرعة (فلاشـات لأرجـل الخيـل الراكضـة فـي فيلـم "الترسـانة"، أو بالحيويـة الفياضـة (العمـال وهـم يدقـون مسـامير اللحـام فـي سـفينة شـحن يجـري إنشـاؤها، فـي فيلـم "الهـارب مـن الجنديـة") أو بالجهـد (الصـراع بيـن امـرأة ولـص شـاب فـي فيلـم "طريـق الحيـاة"، أو بصدمـة عنيفـة (سـحق عربـة الجمهورييـن أمـام مدفـع العـدو فـي فيلـم "الأمـل")، أو بالقسـوة القاتلـة (إطـلاق مدفـع رشـاش فـي فيلـم "أكتوبـر" أو سـقوط قنبلـة فـي فيلـم "ألعـاب ممنوعـة"). وإذا كانـت اللقطـات متدرجـة مـن أقصـر إلـى أقصـر فإننـا نحصـل علـى إيقـاع حثيـث يعطـي إحساسًـا بالتوتـر المتزايـد، باقتـراب العقـدة الدراميـة، بـل بالقلـق ذاتـه (انظـر المشـهد المعاصـر مـن فيلـم "التعصـب" مع إنقـاذ المحكـوم عليـه البـريء فـي اللحظـة الأخيـرة)، علـى حيـن أن اللقطـات

المتدرجة من أطول إلى أطول تعيد الهدوء وتحدث استرخاء متزايدًا بعد الأزمة. وأخيرًا، نحصل من سلسلة من اللقطات القصيرة أو الطويلة التي لا ضابط بينها على إيقاع بلا طابع خاص (وهذه هي الحالة الغالبة). كما ينبغي أن نشير إلى أن حدوث تغيير مفاجئ في الإيقاع يمكنه أن يخلق مؤثرات مفاجئة عنيفة: ففي فيلم "طريق الحياة" سلسلة من المسحات "البانورامية" التي تعبر عن دور الراقصين، يتلوها فجأة منظر كبير للمسدس الذي يصوبه أحد الفتيان إلى خصوم الثوار.

وللإيقاع، فضلًا عن مظهره الطولي، مكونات تشكيلية: فهناك أولًا حجم المنظر المرتبط بطوله، والذي يلعب كما رأينا دورًا هامًّا، فإن سلسلة من مناظر كبيرة تخلق توترًا دراميًّا مستمرًّا بشكل فذ (فيلم "عذاب جان دارك") بينما توحي المناظر العامة بإحساس أليم ينتقل من الانتظار القلق (الدقائق التي سبقت معركة فيلم "نييفسكي") إلى الجو الخانق في فيلم "شبكة الصياد" مارًّا بفراغ أصبح شغل أصحابه في فيلم "المتعطلون". والانتقال المباشر من لقطة عامة إلى لقطة أولى (وهو توليف يعتبر "غير طبيعي") يعبر عن صعود فجائي في التوتر السيكولوجي وكمثال لهذه الحالة أقدم من فيلم "سارقو الدراجات" المشهد الذي يعثر فيه العامل على ابنه الصغير الذي كان يعتقد أنه قد غرق: فنحن نرى الرجل وهو يعدو، ثم يتيح لنا منظر عام أن نلمح الولد على قمة سلم عريض، وأخيرًا ترينا الصورة التالية الولد وهو في منظر قريب. ومن الواضح أن هذه الوثبة من الكاميرا

تطابـق ارتيـاح الرجـل الشـديد إذ يـرى ابنـه حيًّـا. وهنـاك توليـف مماثـل - وإن كان معالجًـا بطريقـة "موضوعيـة" - فـي فيلـم "المتعطلـون": ففـي لحظـة رحيـل "مورالـدو" نـراه فـي منظـر عـام علـى رصيـف المحطـة، ثـم نـراه بـدون وسـيلة انتقـال فـي منظـر كبيـر نسـتطيع فيـه أن نقـرأ فـي وجهـه نـورًا داخليًّـا مشـرقًّا عندمـا يصفـر القطـار الـذي سـينتزعه مـن الهـوة الخلقيـة التـي كان مترديًـا فيهـا، أمـا التتابـع العكسـي للقطـات فإنـه يولـد تأثيـرًا بالعجـز وبحتمية القـدر (فهـو يطابـق حركـة سـريعة جـدًّا مـن الكاميـرا): ففـي المشـهد النهائـي مـن فيلـم "الشـرهون" منظـر قريـب للرجليـن يتلـوه منظـر عـام لا يبـدو فيـه "مـاك تيـج" المقيـد إلـى جثـة "ماركـوس" غيـر شـبح بعيـد فـي "وادي المـوت" علـى أفـق وهـاج.

وللحركـة فـي داخـل اللقطـة أيضًـا دور تلعبـه فـي تعبيريـة التوليـف الإيقاعيـة، وكبرهـان علـى ذلـك أقـدم المشـاهد الفـذة فـي فيلـم "بحيـرة زويدرزيـه" فالإيقـاع هنـا لا يخلقـه التوليـف وحـده - الـذي لا يبلغ حد السـرعة أبـدًا رغـم اندفاعـه المتزايـد - بقـدر مـا تخلقه على الأرجـح ديناميكيـة مضمون اللقطـات (صـور لآلات الرفـع الضخمـة ولسـفن متحركـة) وكذلـك الموسـيقا المنتصـرة المدهشـة التـي أبدعهـا هانـس إيسـلر. وينبغـي أن نضـم إلـى هـذا المثـال المشـاهد المشـهورة التـي تظهـر فيهـا عمليـة الحفـر فـي فيلـم "قصـة لويزيانـا" فهـي قطعـة سـينمائية رائعـة، تسـتمد جانبًـا كبيـرًا مـن قوتهـا ومـن جمالهـا مـن الحركـة الداخليـة للقطـات. وينبغـي آخـر الأمـر أن نشـير إلـى أن تكويـن الصـورة أيضًـا لـه مكانـه فـي خلـق الإيقـاع وإن يكـن فـي الواقـع مكانًـا

مختصـرًا، ونحـن نتذكـر القمـة البنائيـة عنـد أيزنشـتين فـي صـور فيلـم "نييفسـكي" مثـلًا (خطـوط هادئـة بالنسـبة للـروس، وتصميـم مضطـرب بالنسـبة للتيوتـون) وفـي فيلـم "إيفـان الرهيـب" (الخطـوط الزخرفيـة فـي مشـهد المأدبـة)، أو فـي فيلـم "لكـي تحيـا المكسـيك" (تكوينـات مثلثـة الشـكل مرتسـمة علـى سـماوات رحيبـة). كمـا نذكـر الرمزيـة الثابتـة فـي الشـواطئ والآفـاق البحيريـة فـي أفـلام عديـدة، ولا ننسـى فـي النهايـة دور الموسـيقا الهـام فـي خلـق الإيقـاع التشـكيلي، أو علـى الأقـل فـي إبـراز قيمـة هـذا الإيقـاع.

التوليف الأيدولوجي

بعـد المظهـر الفنـي الـذي يهـدف إلـى خلـق طابـع عـام جمالـي - ومـن ثـم سـيكولوجي - ينبغـي أن نـدرس الـدور الأيدولوجـي للتوليـف، علـى أن نأخذ هـذا المصطلـح بمعنـى بالـغ الاتسـاع يـدل علـى ربـط اللقطـات الـذي يرمـي إلـى نقـل وجهـة نظـر معينـة إلـى المتفـرج، أو عاطفـة، أو فكـرة. وفـي وسـعنا، فـي مسـتوى أول، أن نميـز مظهـرًا «نسـبيًّا» للتوليـف، ولـن أعـود إلـى الـكلام عنـه فقـد كان هـو موضـوع القسـم الثانـي مـن الفصـل السـادس، وهـو يشـمل كل الراكـورات المبنيـة علـى تماثـل فـي الطابـع السـيكولوجي بيـن المحتويـات الذهنيـة، بواسـطة النظـر، أو الاسـم، أو الفكـرة، أمـا فـي المسـتوى الأعلـى، فـإن التوليـف يلعـب دورًا ذهنيًّـا حقيقيًّـا، إذ يخلـق أو يوضـح العلاقـات بيـن الأحـداث أو الأشـياء، أو الشـخصيات، كمـا وضحـت ذلـك بإسـهاب فـي مسـتهل هـذا الفصـل وعنـد الـكلام عـن التوريـة. ونسـتطيع أن نرجـع كل هـذه العلاقات إلـى خمسـة نمـاذج رئيسـية:

1 - الزمـن(أ): حـدث سـابق (فـي فيلـم «مشـرق النهـار»: وجـه «جـان جابـان» ثـم مـزج يذكـر الماضـي). (ب) تواقـت حدثيـن: الزوجـة البطلـة تحمـل رسـالة العفـو عـن زوجهـا البـريء بينمـا تعـد العـدة لتنفيـذ الحكـم فـي المتهـم (فيلـم "التعصـب"). (ج) حـدث لاحـق: توتـو يدخـل ملجـأ الأيتـام ثـم يخرجـه منـه عمليـة مـزج لمـا يحـدث بعـد عشـر سـنوات، فـي فيلـم "معجـزة فـي ميلانـو".

2 - المـكان: سلسـلة اللقطـات التـي يتزايـد اقترابهـا مـن نافـذة الحجـرة التـي يحتضـر فيهـا «المواطـن كيـن»، اللقطـات المتعـددة التـي تظهر تفاصيـل نصـب تـذكاري (فيلـم «البـرج»).

3 - السـبب: يرفـع رودريـك رأسـه وهـو يرسـم ويرهـف سـمعه، ثـم نسـمع رنيـن جـرس البوابـة الملهـوف (فيلـم «سـقوط آل أوشـر»).

4 - النتيجـة: مدافـع المدرعـة «بوتومكيـن» وهـي تطلـق قنابلهـا، قصـر حاكـم أوديسـا المضـروب بالقنابـل والمحـاط بالدخـان.

5 - التـوازي: وهـذا هـو التوليـف الأيديولوجـي الحقيقـي، فـإن ربـط اللقطـات فيـه ليـس مبنيًّـا علـى علاقـة ماديـة بطريقـة علميـة وقابلـة للتفسـير المباشـر، بـل إن الارتبـاط يحـدث فـي ذهـن المتفـرج، الـذي يسـعه أن يرفـض هـذا الارتبـاط. وعلـى المخـرج تتوقـف قـدرة هـذا الارتبـاط علـى الإقنـاع. وفـي الوسـع أن يكـون التـوازي مبنيًّـا إمـا علـى مشـابهة (العمـال تحـت وابـل الرصـاص، الحيوانـات الذبيحـة، فـي فيلـم "الإضـراب"، وإمـا علـى تناقـض

(قمح يقذف به في البحر، طفل جائع، في فيلم "بحيرة زيودرسي").

ولعل الوقت قد حان لكي نقول كلمة عن "الكوميدي" الذي لا ريب في أن أنقى منابعه من وجهة النظر السينمائية هو النبع الكامن في التوليف، أو على نحو أدق، في قطع التوتر السيكولوجي، وهو القطع الذي يرجع إلى التوليف (تغيير اللقطة، أو حركة الكاميرا التي تعبر في هذه الحالة عن راكور بسيط). ونحن نجد هنا ظاهرة سبق لنا أن لاحظناها عند الكلام على التورية: فإذا كان هناك هبوط في التوتر. فإن الضحك هو العلامة الواضحة على تحرر المتفرج من التوتر. وفي الإمكان أن ينشأ المؤثر الكوميدي أولًا من مفاجأة راجعة إلى كون اللقطة تظهر شيئًا لم يكن الشيء السابق يوحي بتوقعه، شيئًا يكون مضمونه التأثري أقل سموًّا أو أقل عمقًا، على نحو لم نكن نتوقعه. ونجد في فيلم "حياة بائسة" مثالًا حسنًا لهذه الحالة، عندما ينحني"شارلي" و"إدنا" على مهد وهما في نشوة طروبة، ثم تظهر اللقطة التالية: أن المهد لا يضم غير جراء صغيرة وضعتها كلبة. وفي فيلم "ذو الرداء الأبيض" نرى البطل في منظر قريب وهو يشرح، في وقار، الحافز الملح الذي يسيطر عليه ويدفعه إلى أن يكون مكتشفًا، ويرمي هذا المشهد إلى جعلنا نعتقد أنه يحاول أن يقنع مديره بعدم طرده، لكن حركة "بانورامية" خفيفة لا تلبث أن تظهر لنا أنه إنما كان يكلم نفسه أمام مرآة، وأن طرده قد تم وانتهى الأمر. وفي فيلم "د. إمبرتو" نرى راهبة مستغرقة في صلاتها، ثم تتحرك الكاميرا حركة خلفية قصيرة فتدخل في الكادر قصاعًا يتصاعد

منهـا بخـار الحسـاء. وهنـاك مصـدر آخـر للكوميـدي هـو خلـق علاقـة غيـر حقيقيـة وغيـر معقولـة فبطلـة فيلـم "كلـب أندلسـي" تفتـح بابًـا فـي شـقتها فـإذا بهـا تجـد نفسـها علـى شـاطئ تعصـف فيـه الريـاح. وفـي فيلـم "جميلات الليـل" ينتقـل جيـرار فيليـب فـي موقـف مضحـك وبـدون تمهيـد مـن عصـر الثـورة إلـى عصـر الكهـوف، وقـد أعـاد فـي هـذا المشـهد النكتـة السـينمائية التـي اسـتخدمت فـي فيلـم "هيلـزا بوبيـن".

التوليف الروائي

علـى حيـن يختـص النوعـان السـابقان مـن التوليـف بمـا سـميته التعبيـر ويهدفـان إلـى خلـق طابـع جمالـي والتعبيـر عـن أفـكار، نجـد أن دور التوليـف الروائـي هـو روايـة حـدث أو سلسـلة مـن الأحـداث. وهـو فـي بعـض الأحيـان ينصـب علـى العلاقـات مـا بيـن لقطـة وأخـرى، لكنـه قبـل كل شـيء ينصـب علـى العلاقـات مـا بيـن مشـهد ومشـهد، ويقودنـا إلـى اعتبـار الفيلـم كلًّا ذا دلالـة. وسـأميز أربعـة نمـاذج مـن التوليـف الروائـي يبـدو لـي أن مـن الممكـن أن تـرد إليهـا طـرق السـرد الروائـي المتنوعـة، وهـذه النمـاذج الأربعـة محـددة بالنسـبة إلـى المقيـاس الأساسـي للسـرد الفيلمـي، أي للزمـن، أي الترتيـب التسلسـلي ووضـوح الأحـداث النسـبي فـي تسلسـلها الطبيعـي، بـدون تحديـد لتاريـخ معيـن لـكل منهـا:

1 - التوليـف الطولـي: وهـو يـدل علـى ترتيـب فيلـم يتضمـن حدثًـا وجهـدًا معروضًـا فـي سلسـلة مـن المشـاهد المرتبـة فـي نظـام منطقـي يراعـى فيـه التوقيـت الزمنـي. وهـو أبسـط نمـاذج التوليـف وأكثرهـا شـيوعًا،

رغـم مـا يبـدو مـن أنـه لا توجـد أفـلام تخلـو مـن شـيء مـن التـزاوج الزمنـي بيـن حدثيـن جزئييـن. فلنقـل إذن إن التوليـف يكـون طوليًّـا ذا خـط واحـد، عندمـا لاتكـون هنـاك مـوازاة منهجيـة، وعندمـا تنتقـل الكاميـرا بحريـة مـن مـكان إلـى آخـر طبقًـا لاحتياجـات الحـدث، مـع مراعـاة التسلسـل الزمنـي مـن البدايـة إلـى النهايـة. وهـذه هـي حالـة أفـلام: "يوميـات قسـيس ريفـي" و"الحصـاد" و"لا تلمـس المـال" و"الـرداء" و"المتعطلـون".

2 - التوليـف العكسـي: وأشـير بهـذا الاسـم إلـى التوليفـات التـي تقلـب النظـام الزمنـي لمصلحـة جزئيـة زمنيـة محضـة، وذات قـوة دراميـة فائقـة، وذلـك بالثـوب الحـر مـن الحاضـر إلـى الماضـي ثـم العـودة إلـى الحاضـر مـرة أخـرى.

وقـد تكـون هنـاك عـودة واحـدة إلـى الـوراء، تشـغل الفيلـم كلـه تقريبًـا (أفـلام "جريمـة مسـتر لانـج" و"لقـاء قصيـر" و"لـم ترقـص غيـر صيـف واحـد" و"الأحمـر والأسـود")، أو سلسـلة خاطفـة مـن العـودة إلـى الـوراء تنطبـق كل منهـا علـى اسـتذكار للماضـي (أفـلام "مشـرق النهـار" و"الشـيطان فـي الجسـد" و"حقيقـة بيبـي دونـج")، أو مزيـج أكثـر جـرأة مـن الماضـي والحاضـر (أفـلام "قضيـة موريزيـوس" و"مسـيو ريبـوا"). ولـن أطيـل القـول هنـا عـن هـذا النـوع مـن السـرد الـذي سندرسـه بتفصيـل وافٍ فـي الفصـل المخصـص للزمـن.

3 - التوليـف المتـوازي: وفـي هـذه الحالـة يكـون فـي الفيلـم حدثـان (أو أكثـر مـن حدثيـن فـي بعـض الأحيـان) يتقدمـان معًـا بإدخـال شـرائح

مـن كل منهمـا فـي سـباق الآخـر، بقصـد إظهـار دلالـة مـن مواجهتهمـا. وهـذا الطـراز مـن التوليـف مبنـي علـى ثبـات التأثـر، الذهنـي لا البصـري، نظـرًا إلـى قـدرة المتفـرج علـى الاحتفـاظ بخيـوط أكثـر مـن حكايـة. ويتميـز هـذا التوليـف بعـدم اكتراثـه بالزمـن، مـا دام قائمًـا علـى الجمـع بيـن أحـداث يمكن أن تكـون شـديدة التباعـد مـن الناحيـة الزمنيـة، كمـا أن تواقتهـا الدقيـق ليـس لازمًـا لزومًـا حتمًـا لجعـل تراكبهـا واضـح البيـان. وأشـهر مثـال لهـذا التوليـف موجـود فـي فيلـم "التعصـب" لجريفيـث حيـث تـدور أربعـة أحـداث متوازيـة: اسـتيلاء الإمبراطـور الفارسـي سـيروس علـى بابـل، عـذاب المسـيح، مذبحـة سـانت بارتلومـي، مأسـاة مـن الولايـات المتحـدة الأمريكيـة المعاصـرة يحكـم فيهـا بالمـوت الظالـم علـى بـريء، وكان الهـدف مـن مواجهتهـا بالأحـداث الأخـرى إثبـات وجـود التعصـب فـي جميـع الأزمنـة. وهنـاك مثـال مشـهور آخر فـي فيلـم "نهايـة سـانت بطرسـبورج" حيـث وضعـت مذبحـة الحـرب العالميـة الفظيعـة بمـوازاة البورصـة الطافحـة بنشـاط رجـال الأعمـال والسماسـرة. كمـا أن هنـاك مؤثـرًا مماثـلًا فـي فيلـم "الأم" بيـن اندفـاع كتـل الثلـج المكتسـحة وسـير المتظاهريـن. وقـد اسـتخدم "ليونتيـن سـاجان" طريقـة مشـابهة فـي فيلـم "فتيـات مجنـدات": حيـث نـرى تناوبًـا فـي الظهـور بيـن مديـرة المدرسـة الداخليـة التـي تفكـر فـي توفيـر جديـد فـي غـذاء التلميـذات - والتـي تؤكـد لهـن أن التقشـف مصـدر العظمـة البروسـية - وبيـن تلميذاتهـا وهـن يصفـن فيمـا بينهـن الأطبـاق الشـهية التـي يتمنيـن تذوقهـا. وقـد رأينـا

"ساشـا جيتـري" فـي فيلـم "المـرأة الشـريرة" يـوازي بيـن قاعـة محكمـة جنايـات يحـض فيهـا البطـل قاتـل امرأتـه علـى حكـم بالبـراءة وبيـن جماعـة مـن الأطفـال يلهـون بلعبـة يصـدرون فيهـا علـى أحدهـم حكمًـا بالمـوت لارتكابـه "جريمـة مماثلـة". ونجـد فـي فيلـم "ملـح الأرض" توليفًـا متوازيًـا بالـغ القـوة بيـن صرخـات إسـبيرانزا وهـي تضـع مولودهـا وصرخـات رامـون وهـو يتلقـى ضربـات رجـال الشـرطة. وهنـاك أخيـرًا، المشـهد النهائـي فـي فيلـم "الراهـب المشـلوح" الـذي يتضمـن توليفًـا متوازيًـا مدهشًـا تتشـابك فيـه رسـامة القسـيس الشـاب وألـم الخطيبـة المهجـورة وأزمـة ضميـر "المشـلوح" وصلـوات راهبـات ديـر مـن أجـل الـروح الضـال، فـي نـوع مـن التصويـر الجماعـي لا يلعـب فيـه التواقـت الزمنـي مـن الناحيـة العمليـة أي دور، وإنمـا يتـم فيـه التوحيـد عـن طريـق الشـريط الصوتـي الـذي يدمـج الأحـداث المتنوعـة مـن الناحيـة السـمعية، ونلاحـظ فـي هـذا المثـال أن التواقـت الزمنـي للأحـداث المختلفـة، حتـى لـو كان حقيقيًـا، ليـس لـه إلا أهميـة قليلـة، وأن كل قيمـة التوليـف صـادرة عـن التقابـل الرمـزي لهـذه الأحـداث. وهـذا هـو نفـس الحـال فـي فيلـم "لمـاذا نقاتـل" (علـى الأقـل فـي المرحلـة الأولـى: "الاسـتعداد للحـرب") حيـث نجـد أن الهـدف الأساسـي لمواجهـة الأحـداث بعضهـا بالبعـض الآخـر هـو إظهـار النشـاط المشـئوم للنـازي وللفاشيسـت الإيطالييـن واليابانييـن، بينمـا كانـت الديموقراطيـات مستسـلمة لأوهـام أمـل زائـف. ونـرى أن التوليفـات القائمـة علـى التوريـة والمجـاز والشـاعرية التـي

حددهـا بيـل بـالاش، نظـرًا إلـى أن كل هـذه التوليفـات، مـع إهمـال التوافـق الزمنـي (والمكانـي وإن كان المـكان أقـل أهميـة، كمـا سـنرى) قائمـة علـى التقريـب بيـن أحـداث تتولـد مـن مواجهتهـا بعضهـا بالبعـض الآخـر دلالـة أيدولوجيـة محـددة، ورمزيـة علـى وجـه العمـوم.

4 - التوليـف التناوبـي: ويقصـد بـه توليـف متـوازٍ مبنـي علـى تواقـت دقيـق بيـن حدثيـن، يراكبهمـا التوليـف وينتهيـان فـي أغلـب الأحـوال إلـى الالتقـاء فـي نهايـة الفيلـم. وهـذا هـو التصميـم التقليـدي لفيلـم المطـاردة حيـث ينتهـي الأمـر بالفـارس الجميـل دائمًـا، وبعـد رحلـة خارقـة بالحصـان، إلـى الالتقـاء بالمجـرم الـذي خطـف البنـت الطاهـرة سـت الحسـن والجمـال. ونجـد مثـالًا طيبًـا لهـذا التوليـف فـي فيلـم «التعصـب» حيـث يرينـا التوليـف - بالتنـاوب - بطـل الفيلـم وهـو يقـاد إلـى التعذيـب وزوجتـه التـي تهـرع بالعربـة حاملـة الخطـاب الـذي سـينقذه مـن الهـلاك: فالحدثـان يندمجـان فـي اللحظـة التـي ينتـزع فيهـا البطـل فـي آخـر لحظـة مـن مـوت ظالـم. ومثـل هـذا التنـاوب موجـود فـي فيلـم "بوتومكيـن" بيـن مشـاهد المدينـة والأحـداث التـي تـدور علـى ظهـر المدرعـة، وفي فيلـم "نيفيسـكي" بيـن الفرسـان التوتون المهاجميـن وصفـوف الفلاحيـن الـروس المتراصـة القلقـة، وفـي فيلـم "ثمانـي سـاعات مـن إيقـاف التنفيـذ" بيـن الثائـر المطـارد ورفاقـه المندفعيـن إلـى البحـث عنـه، وفـي فيلـم "الملائكـة وحدهـا لهـا أجنحـة" بيـن الأرض المخصصة لهبـوط الطائـرات وطائـرات البريـد، وفـي فيلمـي "المنعطـف الحاسـم"

و"معركـة سـتالنجراد" بيـن أركان الحـرب المحلـي - أو مكتـب سـتالين فـي الكرمليـن - وميـدان القتـال. ثـم نجـد أخيـرًا فـي فيلـم "رجـل قطـار الشـمال السـريع المجهـول" مثـل هـذا التنـاوب بيـن لاعـب التنـس الراغـب فـي تكملـة المبـاراة بأسـرع مـا يمكـن والرجـل العاكـف علـى اسـترجاع ولاعـة السـجائر التـي تتسـبب فـي خسـارة الآخـر. والتنـاوب، إذا رتـب بتوليـف سـريع، قـادر علـى التعبيـر القـوي عـن تصويـر الأحـداث والاندمـاج الدرامـي الـذي يمكـن الوصـول إليـه بيـن شـخصيتين مـن مجموعتيـن مـن الشـخصيات فـي داخـل سـير الأحـداث المحتـوم الواحـد. وإن مثـال فيلـم "رجـل قطـار الشـمال السـريع المجهـول" الـذي ذكرتـه لهـو نجـاح نـادر، وإن كان يبـدو لـي مـع ذلـك أن المشـهد السـابق ذكـره والخـاص بسـير رجـال المقاومـة إلـى المـوت فـي فيلـم "ستشـرق الشـمس ثانيـة" قـد فـاق ذلـك المثـال فـي المظهـر الدرامـي وفـي الصفـة المعنويـة، إذ أن التنـاوب - مـن جهـة - بيـن لقطـات الجمهـور المتجمـع (معظمهـا مناظـر كبيـرة) ومـن جهـة أخـرى بيـن الدعـوات التـي يتلوهـا القسـيس وترديـد آلاف الأصـوات لهـا، هـذا التنـاوب يتسـامى إلـى عظمـة تهـز النفـس هـزًا.

وفـي مجـال آخـر، اسـتطاعت أفـلام سلسـلة "لمـاذا نحـارب" أو الأفـلام السـوفيتية التـي يطبعهـا نفـس الـروح، مثـل "يـوم فـي العالـم الجديـد" أو "24 سـاعة مـن الحـرب فـي الاتحـاد السـوفييتي" أن ترفـع إلـى ذروة القـوة الدراميـة هـذه المواجهـة بيـن لحظـات ذات مـدى تاريخـي وإنسـاني عظيـم وفـي وحـدة زمنيـة تعسـفية، لكـن التوليـف يحابيهـا ويخلـع عليها قيمـة رمزية

وأخيـرًا ينبغـي الإشـارة إلـى المحـاولات الشـاعرية، حيـث تسـرد مجموعـة مـن الأحـداث المتواقتـة أراد بهـا مؤلفوهـا أن يصـوروا المظاهـر الواقعيـة العديـدة فـي حيـاة مدينـة كبيـرة وتشـابكها فـي فتـرة زمنيـة محـددة.

وفـي مسـتوى أقـل سـموًا، نجـد فـي فيلـم "فتيـات مجنـدات" طريقـة مشـابهة يوفـق فيهـا التوليـف إلـى خلـق إحسـاس بالمشـاركة الفكريـة بيـن مانويـلا التـي عقـدت عزمهـا علـى الانتحـار والآنسـة دي برنبـورج التـي يخالجها فجـأة إلهـام بالمأسـاة المقبلـة. وفـي اتجـاه مماثـل لهـذا الاتجـاه، يعبـر توليـف متنـاوب سـريع بيـن فوهـة بندقيـة ووجـه رجـل عـن التهديـد المميـت بانطـلاق الرصـاص الـذي سـيحدث، علـى نحـو أخـاذ، فـي فيلـم "ثـورة صيـادي السـمك"، وفـي مسـتوى أكثـر بدائيـة، يكثـر اسـتخدام التوليـف التناوبـي فـي الإيحـاء بالصدمـة العنيفـة بيـن عنصريـن مـن عناصـر الدييجيزيـة، وهـي صدمـة يسـتحيل تحقيقهـا وإظهارهـا بصـورة واقعيـة، لأسـباب يسـهل فهمهـا، وقـد أشـرت فيمـا سـبق إلـى تحطـم العربـة علـى المدفـع فـي فيلـم "الأمـل"، أمـا فـي فيلـم "البحـر القاسـي"، عندمـا تنطـح الطـرادة غواصـة ألمانيـة، فـإن صدمتهـا يحـل محلهـا توليـف متنـاوب للقطـات يتزايـد اقترابهـا وقصرهـا لمقدمـة السـفينة الإنجليزيـة وبـرج الغواصـة. وبالطريقـة نفسـها يوحـي إلينـا بالصدمـة الفظيعـة بيـن موتوسـيكل وأحـد المـارة، فـي فيلـم "النزق الوحشـي".

ويبـدو لـي أن قصيـدة "رامبـو" المسـماة "بحـر الأضـواء" تتضمـن نوعًـا مـن التوليـف المماثـل. وقـد عمـدت طبـع هـذه الأبيـات بطريقـة

خاصة لإبراز التناوب بين الأحداث المتوازية في ظهورها المزدودج:

- عربات تبرق فيها الفضة والنحاس
- عجلات من فولاذ وفضة
- تضرب زبد البحر
- تقتلع الأعشاب من جذورها
- أمواج الشاطئ
- والحفر الهائلة التي تكشفها الجزر
- تجري دائرة نحو الشرق
- نحو أشجار الغابة السامقة
- نحو أطراف اللسان الداخل في البحر

وقد تلاطمت على زاويته الأضواء المتقلبة بالألوان[1].

وأعتقد، في ختام هذا الفصل، أن معنى التوليف وطريقة عمله قد صارا واضحين، فقد رأينا الرابطة بين جمالية اللقطة وسيكولوجيتها، وعرفنا أن اللقطة كلما كانت متقاربة وقصيرة كانت وجهة النظر التي نحصل عليها «غير طبيعية» (وأقصد: غير مطابقة لرؤيتنا في الحياة الحقيقية)، وبالتالي تكون الصدمة السيكولوجية التي تسببها هذه اللقطة لنا أكبر، بصرف النظر

(1) يمكن إبراز تناوب من الدرجة الثانية بالمقارنة بين البيتين الخامس والسادس (أمواج، جزر) وبين البيتين الثامن والتاسع (الحفر، والشاطئ). وبين الأشجار واللسان وطرف اللسان والغابة.

عـن مضمونهـا العاطفـي. إن كل لقطـة مـن تسلسـل اللقطـات تؤثـر بذاتهـا منفصلـة عـن الأخريـات. إن التوليـف يؤثـر بكتلتـه، بكليتـه وطابعـه. ويتجلـى هـذا فـي خلـق مؤثـر هام، هـو الإيقـاع، الـذي لا يحـدده المضمـون الديناميكي للقطـات بقـدر مـا يحـدده الترتيـب الزمنـي لتتابعهـا. ولقـد قـال بريسـون: «رأيـت أفلامًـا يجـري فيهـا الجميـع وهـي مـع ذلك أفـلام بطيئـة!» ويرجـع ذلك إلـى أن تلـك الأفـلام لـم تكـن ممتعـة بذلـك الإيقـاع السـينمائي الـذي يسـعنا أن نحـدده بوصفـه: الناتـج السـيكولوجي الـذي يدركـه المتفـرج بطريقـة غيـر واعيـة علـى الإطـلاق ومـن العسـير تحليلهـا، أي ناتـج العلاقـات الداخليـة بيـن طـول اللقطـات الزمنـي وحجمهـا فيمـا بينهـا، وهـي العلاقـات التـي يقررهـا مضمـون اللقطـات التشـكيلي والدرامـي. إن الإيقـاع هـو بـلا أدنـى ريـب أكبـر صفقـة فيلميـة جوهريـة، وإنـه ليبلـغ مـن الدقـة أن يكـون مجحـودًا ولا ينـوه بقـدره. إنـه الشـرط الـلازم لجمـال الفيلـم، ولصحتـه مـن الناحيـة السـينمائية، وهـو علـى لزومـه غيـر كافٍ، إذ أن مـن الواضـح تمامًـا أن التوليـف، مهمـا بلـغ مـن الجـودة، لا يسـعه أن يخلـق مـن قصـة لا تمـس الصميـم الإنسـاني فيلمًـا عظيمًـا.

وأريـد الآن أن أقـوم بتمريـر سـريع لحـركات آلـة التصويـر، وإن كانـت عودتـي إلـى هـذا الموضـوع قـد تثيـر شـيئًا مـن الدهشـة، لكـن مثـل هـذه الدراسـة تعتبـر فـي موضوعهـا هنـا أكثـر ممـا كانـت فـي ختـام الصفحـات التي خصصتهـا لحـركات آلـة التصويـر فـي الفصـل الثانـي، إذ أنهـا تتضمـن معرفـة القواعـد السـيكولوجية التـي تنبنـي عليهـا العلاقـات الداخليـة بيـن اللقطـات.

وقـد رأينـا أن الوصـل بيـن اللقطـات بقطـع صريـح هـو أبسـط عامـل لخلــق الاســتمرار الفيلمــي. ومــا دام تغييــر اللقطــة، مــن ناحيــة المبــدأ، كافيًـا للسـرد بطريقـة مفهومـة وسـينمائية (نظـرًا لأن كل تغييـر فـي اللقطـة يصحبـه حتمًـا تغييـر فـي وجهـة النظـر، وهـو مـا يكفـي لوقايـة الفيلـم مـن الطابـع المسـرحي) فإننـا نسـتطيع أن نتسـاءل عـن دور حـركات آلـة التصويـر وعــن مســوغاتها الجماليــة الســيكولوجية. ونحــن نعــرف أن تحريــر الكاميــرا (نتيجـة للتقـدم الفنـي وللبحـث عـن وسـائل تعبيريـة) قـد قـاد المخرجيـن إلـى الالتجـاء المتزايـد إلـى حـركات آلـة التصويـر، وذلـك فـي اتجـاه أخصـب وظيفتيـن مـن الوظائـف التـي أحصيتهـا عنـد الـكلام عـن دور الكاميـرا الخـلاق:

(أ) تحديد العلاقات المكانية بين عنصرين من عناصر الحدث.

(ب) والتعبير عن التوتر العقلي لشخصية من شخصياته.

ففـي الحالـة الأولـى لا تكـون الحركـة غيـر وسـيلة، ولا قيمـة لهـا إلا بمـا تدخلـه فـي مجـال الكاميـرا. والحركـة هنـا تبررهـا اسـتحالة تتابـع لقطتيـن مأخوذتيـن مـن وجهـة نظـر واحـدة وإن كانـت الثانيـة منهمـا متضمنـة لعنصـر جديـد، خشـية تعريـض المتفـرج لظهـور ذلـك العنصـر ظهـورًا مفاجئًـا ومعجـزًا لكـن ينبغـي أن نلاحـظ أن الالتجـاء إلـى حركـة آلـة التصويـر لا يكـون قـط لازمًـا لزومًـا مطلقًـا. وفـي المثـال المشـهور من فيلـم "المطـاردة العجيبـة" كان فـي الوسـع أن يحـل دخـول الهنـود فـي مجـال الكاميـرا محـل "البانوراميـك" بـدون تغييـر اللقطـة أو وجهـة النظـر، أو بالتوليـف التالـي:

1 - منظر عام لعربة السفر (كما في الفيلم).

2 - منظر قريب للهنود.

3 - منظر عام لعربة السفر مع الهنود مصورين من ناحية ظهورهم في منظر قريب (نفس زاوية الرؤية في (1)).

ومن العبث مناقشة مزايا كل من هذا التوليف أولًا والطريقة "البانورامية" التي اتبعها جون فورد، مخرج الفيلم. ثانيًا: فإن ظهور الهنود المفاجئ في منظر قريب كان في وسعه، بلا ريب أن يحدث صورة صادمة بالغة القوة، لكن من المؤكد أن "للبانورامية" ميزة إحداث نوع من "الإثارة" وخلق إحساس من الترابط بين هاتين المجموعتين من الخصوم، في سير الأحداث المحتوم. وهكذا تتكشف لنا فائدة حركة آلة التصوير: فهي، على نحو ما، تضخم التواجد المزدوج للأشخاص في وحدة العمل الفني، إذ تخلع على المكان وجودًا محسوسًا (وهو ما لا يفعله التوليف، الذي "يقطع" المكان) إن تلك الحركة، بعكس القطع، تسترجع وحدة العالم التي لا تنقسم وتشابك المصائر واندماجها في وحدة الكون.

أما الوظيفة الأساسية الثانية لحركة آلة التصوير فهي التعبير عن التوتر العقلي لشخصية، وفي هذه الحالة تكون لتلك الحركات قيمة ذاتية بحتة فهي، فضلًا عن أن أهدافها أيضًا إدخال عنصر هام، بالنسبة إلى بقية الحدث، في مجال الكاميرا، تستمد فائدتها على الأخص

مـن أنهـا تجسـم التوتـر العقلـي للشـخصية التـي كانـت الحركـة مـن أجلهـا ولحسـابها، لكـن الحركـة هنـا أيضًـا ليسـت لازمـة لزومًـا مطلقًـا. وقـد ضربـت مثـال "سـارقو الدراجـات" الـذي ننتقـل فيـه مـن منظـر عـام إلـى منظـر قريـب للصبـي، كمـا نجـد توليفًـا مماثـلًا فـي "مشـرق النهـار" عندمـا يقـرر العامـل أن ينتحـر: فـإن منظريـن للمسـدس الموضـوع علـى المدفـأة، يـزدادان اقترابًـا، يعبـران عـن دخـول فكـرة الانتحـار فـي ذهـن الرجـل، ونسـتطيع إذن أن نقـول إن حـركات آلـة التصويـر المكشـوفة تمثـل فـي أغلـب الأحيـان رغبـة فـي "لفـت النظـر" و"فنًـا" غيـر مفهـوم. وإن كان ينبغـي المبـادرة إلـى الاعتـراف بـأن تلـك الحـركات قـد أحسـن اسـتخدامها فـي هـذا الاتجاه بقـوة فريـدة. وإذا كان فـي وسـع تغييـر اللقطـة المباشـرة أن تكـون لـه قـوة صادمـة عظيمـة، فإن حركـة الكاميـرا (وبخاصـة حركتهـا إلـى الأمـام) تضخـم تأثيـر الصـورة السـاحر علـى المتفـرج، وتبلـغ بالأثـر الدرامـي أقصـى مـداه.

كيف يمكن تفسير هذه الحقيقة؟

كيـف يحـدث أن تكـون وسـيلة تعبيريـة غيـر واقعيـة علـى الإطـلاق (وأقصـد أنهـا لا مبـرر لهـا مـن أي عنصـر مـادي مـن عناصـر الدييجيزيـة، كمـا فـي حركـة الكاميـرا إلـى الأمـام علـى الخاتـم فـي فيلـم "ظـل مـن الشـك" مثـلًا) مقبولـة باعتبارهـا صحيحـة مـن الناحيـة الجماليـة ومفهومـة بوصفهـا موحيـة بتغييـر فـي قـوة الإدراك للشـخصية؟

يبـدو لـي أن مرجـع ذلك هو أن هذا المؤثر يطابق بشـكل محسـوس تصور الشـخصية نفسـها للشـيء (وتصـور المتفـرج، بواسـطة الكاميـرا) فـي ظـروف

حقيقيـة مماثلـة لظـروف الفيلـم: إذ يحـدث عنـد المشـاهد ضيـق مفاجـئ وكبيـر فـي مجـال الرؤيـة، وبالتالـي فـي الوعـي الواضـح. إنـه لا يعـود يـرى إلا الشـيء المقصـود، لكـن هـذه الرؤيـة تكتسـي حـدة تكبـر بقـدر وقـوع زاويـة النظـر علـى مجـال أضيـق، وبقـدر مـا يكـون الشـيء المقصـود مثيـرًا للخطـر. والتكبيـر السـريع لصـورة الشـيء علـى الشاشـة وتقويـة التصـور المتعلـق بحركـة الكاميـرا يتجاوبـان جيـدًا مـع مـا يصحـب التصـور الحقيقـي مـن غـزو لمجـال الوعـي. أو فلنقـل بعبـارة أخـرى إن هـذه الحركـة إلـى الأمـام مـن الكاميـرا، رغـم كونهـا غيـر معقولـة مـن الناحيـة الماديـة، لهـا مـا يبررهـا مـن الناحيـة السـيكولوجية، وأن هـذا وحـده يكفـي لتفسـير قوتهـا التعبيريـة الملحوظـة، ولكـون دلالتهـا الدراميـة مفهومـة مـن المتفـرج بـلا إبهـام أو غمـوض (أو بالأحـرى محسوسـة).

ويبدو إذن أن في وسعنا أن نضع هذه القاعدة:

كل وسـيلة فيلميـة للتعبيـر صحيحـة طالمـا كان لهـا مـا يبررهـا مـن الناحيـة السـيكولوجية، ومهمـا كانـت مادتهـا بعيـدة عـن المعقـول.

ويبقـى بعـد هـذا أن التطـور الطبيعـي للغـة الفيلميـة واتجاهها نحـو الكلاسـيكية يجعـل مـن المحتـم ومـن المرغـوب فيـه علـى كل حـال أن يكـون اسـتخدام حـركات الكاميـرا أكثـر حـذرًا واتزانًـا. وأن المخرجيـن منـذ الآن ليتجنبـون التفاهـات والـدروب المطروقـة، كمـا نلاحـظ، فضـلًا عـن ذلـك، أن حـركات الكاميـرا يتزايـد اسـتخدامها فـي أغـراض وصفيـة بحتـة، لا تعبيريـة ولا تأثيريـة.

الفصل العاشر

عمق المجال

في الفن الفوتوغرافي، يكون تعريف عمق المجال الآتي: هو منطقة الوضوح (بالنسبة إلى بؤرة العدسة وفتحتها التي تمتد أمام وخلف نقطة التبأور، ويكون عمق المجال أكبر بقدر ما تكون فتحة العدسة أضيق وبؤرتها أقصر).

وهذا هو نفس الوضع بالنسبة إلى السينما، وإن كان لمبدأ عمق المجال هنا أهمية أكبر، لأن الكاميرا تصور موضوعات تتغير أماكنها، كما يتغير مكانها هي أيضًا. لكن ما يهمنا هنا هو المظهر الجمالي لعمق المجال. ومن هذه الوجهة يسيطر الإخراج على لزوم الوضوح أو عدمه. ويقصد بالإخراج في عمق المجال ترتيب الشخصيات (أو الأشياء) على عدة أبعاد وجعلها تؤدي أدوارها بقدر الإمكان طبقًا لتقدير مسافي طولي، على بعد الأشياء الموجودة بالمؤخرة أو الموجودة بالمقدمة، بالبعد عن بعضها مع البعض، وبقدر ما يكون الشيء الموجود في المقدمة أقرب من العدسة.

ولعمق المجال أهمية قصوى، إذ أنه يتضمن مفهومًا للإخراج، بل مفهومًا للسينما. والواقع أن الإخراج السينمائي قد ظل أمدًا طويلًا

مفهومًـا كمـا لـو كان إخراجًـا مسـرحيًا (ولقـد ظـل محتفظًـا بنفـس الاسـم، "ميزانسـين")، أي أن المسـافة الدييجيتيكيـة كان لهـا علـى نحو محسـوس شـكل مشـهد مسـرحي فكانـت الشـخصيات "تلعـب" أمـام ديكـور وهـي موضوعـة علـى خـط عمـودي علـى المحـور البصـري للكاميـرا، ومتجهـة نحـوه. وعلـى العكـس مـن ذلـك يتكـون الإخـراج فـي عمـق المجـال حـول محـور التقاطهـا، فـي مسـافية طوليـة تتحـرك فيهـا الشـخصيات بحريـة. وترجـع الفائـدة الخاصـة لهـذا النـوع مـن الإخـراج، بشـكل أساسـي، إلـى أن المنظـر الكبير يمتـزج بجرأة بالمنظـر العـام، وبذلـك يضيـف دقـة تحليليـة وقوتـه السـيكولوجية الصادمـة إلـى البيئـة الموجـودة فيهـا وإلـى الجـو المحيـط بأشـياء فـي كادرات ذات قـوة جماليـة وإنسـانية نـادرة. وإذا كانـت هنـاك حاجـة إلـى تبريـر هيبـة عمق المجـال، فإنـه يكفـي أن نلفـت النظـر إلـى أن هـذا العمـق يطابـق الاسـتعداد الديناميكـي والاستكشـافي للنظـر الإنسـاني الـذي يحـدق وينقـب فـي اتجـاه محـدد نظـرًا لضيـق مجالـه ووضوحـه) وإلـى مسـافات شـديدة التنـوع (نظـرًا لقدرتـه المرنـة علـى الاسـتبعاد). فـإذا كنـا فـي المسـرح نكتسـح المشـهد بنظرنـا باحثيـن فيـه عـن مركـز لاهتمامنـا، فـإن الكاميـرا، علـى العكـس مـن ذلـك، تصـوب طعناتهـا الفاحصـة إلـى أعمـاق العالـم والأشـياء[1].

(1) وأكرر هنا أني لهذا السبب أرى أن السينماسكوب تكون نكسة، إذ أنها تحيي الإخراج في مساحة واسعة وفي مكان ديجييتيكي، لا ميزة له (وهي ليست ميزة منظرية وليست جمالية) إلا أنها أكبر وسعًا. وهل هناك أي تقدم فني في إيجاد مسرح ضخم بدلًا من مسرح "الجيب" المألوف؟

ولا إسراف إذن في إطالة الكلام عن هذا المظهر الهام لحيوية الفيلم الخلاقة ولقد ابتعث عمق المجال منذ زهاء السنوات العشر أدبًا وفيرًا، وهي الحقبة التي دخلت فيها هذه الكلمة في المفردات اللغوية لهواة السينما. والواقع أن هذه الكلمة ذاع استعمالها منذ أوجدت أفلام أورسون ويلز عند جمهور قليل العلم اعتقادًا بأن ويلز هو الذي "اخترعها". وإنه ليكفي أن نرى في أفلام فرنسية أخرجت في تلك الحقبة، وبخاصة في لقطة من فيلم "فرسان بيج آلي" الذي أخرجه جريفيث حيث تتقدم إحدى الشخصيات نحو الكاميرا إلى أن تبلغ منظرًا كبيرًا جدًّا، بينما يظل الممثلون الثانويون (الكمبارس) في المؤخرة واضحين تمامًا. ويرجع هذا إلى أن عمق الصورة لم تكن له عند ذلك (ربما باستثناء هذا المثال وحده) قيمة تعبيرية خاصة، ولم يكن معروفًا لأن الإخراج كان ما يزال مسرحيًّا. كما كان ذلك طبيعيًّا بلا ريب لأسباب فنية شرحها منذ عهد قريب جورج سادول: "إن العدسة ذات المجال العميق هي تلك التي تسمح بالحصول، كالرؤية بعين واحدة، على وضوح متعادل بالنسبة إلى الأشياء البعيدة والأشياء القريبة. وقد كان لويس لوميير يستخدم مثل هذه العدسة في سنة 1895 في تصوير فيلمه المشهور "دخول القطار في المحطة" والذي نرى فيه القاطرة وهي تظهر عند الأفق ثم تكبر وهي تهجم في اتجاه المشاهدين. ولقد ظلت هذه العدسات أكثر العدسات انتشارًا خلال ثلاثين سنة. وبعد سنة 1925، أدى استخدام الأشرطة الحساسة لجميع الألوان

- التـي كانـت عنـد ذلـك قليلـة الحساسـية - إلـى هجـر تلـك العدسـات واسـتخدام عدسـات أقـوى اسـتيعابًا للضـوء. وكانـت هـذه الأخيـرة عندمـا تصـور الأشـياء الموجـودة فـي المقدمـة تغـرق التفصيلات البعيـدة قليـلًا فـي ضبـاب مبهـم. وتمخـض هـذا العيـب عـن مزايـا فنيـة عديـدة. ولقـد كان فـي الوسـع العـودة إلـى اسـتخدام العدسـات ذات المجـال العميق، عندما تحسـنت حساسـية الأشـرطة، لـولا أن طرازهـا كان قـد بطـل، وأن مدرسـة المصوريـن الفرنسـية الممتـازة كانـت تزدريهـا. ولهـذا السـبب كان عـرض فيلـم "المواطـن كيـن"[1] فـي فرنسـا بمثابـة «اكتشـاف»، بالنسـبة إلـى بعـض الفنييـن. وإذن فقـد كانـت ضـرورات فنيـة محـددة أحـد أسـباب ظهـور مـا سـمي «بجماليـة التوليـف» التـي انتهـت، مـع مؤثـرات أخـرى، إلـى أقصـى تقسـيم للعالـم الفيلمـي. فقسـمت المسـافة الدييجيتيكيـة إلـى عـدد كبيـر مـن الأبعـاد ودفـع دور الكاميـرا التحليلـي إلـى أعلـى درجـات، وصـارت المسـافة، «مؤقتـة» بدقـة، بواسـطة التقطيـع، واسـتبدل التسلسـل بالتجـاور[2].

وقـد ذكـرت فيمـا سـبق أسـبابًا أخـرى لهـذه الظاهـرة: إذ كان المخـرج، نظـرًا لغيـاب العنصـر الصوتـي، يجـد نفسـه باسـتمرار مضطـرًا إلـى إدخـال

---

(1) مجلة "النقد الجديد" - العدد الأول، 1948.

(2) وقد التجأ المخرجون في حالات أخرى إلى اصطناع طرق من هذا النوع الذي ذكره إرنست ليندجرين. فعندما أراد أن يبين المشاركة الفكرية بين عازف كمان على المسرح وامرأة من الجمهور، نقل الكاميرا بالتناوب بين الفنان في المقدمة والمرأة في المؤخرة.

لقطـات تفسـيرية. ومـن جهـة أخـرى، كمـا رأينـا، يسـمح التوليـف السـريع، "التأثـري"، أن يكـون لـه إيحـاء كامـل تعجـز الصـورة وحدهـا، وهـي محرومـة مـن الصـوت، عنـد بلوغهـا. وبظهـور الصـوت اسـتطاع المخرجـون اسـتخدام التآلـف الصوتـي الـذي أدى إلـى نمـو الوسـائل الوصفيـة التـي فـي متنـاول أيديهـم، ممـا سـمح لهـم بقصـر اسـتخدام التوليـف علـى احتياجـات السـرد الروائـي وحدهـا، وبابتـكار إخـراج أكثـر تحـررًا وقربًـا مـن الطبيعـة.

وإن أعمـال المخـرج "رينـوار" ذات دلالـة خاصـة علـى هـذه الحاجـة إلـى إعـادة إدخـال المسـافة فـي الإخـراج: فجميـع أفلامـه تحفـل بحـركات الكاميـرا الهادفـة إلـى جعـل المسـافة الديجييتكيـة محسوسـة وتحديد علاقات مسـافية. كمـا أن أعمـق المجـال فـي تلـك الأفـلام، مـن جهـة أخـرى، يسـتخدم علـى نحـو عظيـم، ابتـداء مـن فيلـم "بـودو" (مشـهد مسـكن آل لسـتنجوا)، وإن كان فيلـم "قاعـدة اللعـب" هـو الـذي يظهـر، علـى أفضـل وجـه، هذا الإحسـاس بالمسـافة عنـد "رينـوار" وكيـف تحـل حـركات الكاميـر وعمـق المجـال، إلى حد مـا، محل عمليـة التقطيـع المعروفـة. وسـوف أقـدم مـن هـذا الفيلـم مثاليـن: ففـي بداية الفيلـم، عندمـا كانـت السـيدة تناقـش أوكتـاف، نجدهـا تتجـه فجـأة بكلامهـا إلـى وصيفتهـا ليزيـت الموجـودة فـي الحجـرة المجـاورة: ولا يحـدث هنـا تغيير فـي اللقطـة، بـل وثبـة طويلـة مـن الكاميـرا تذهـب باحثـة عـن رد الوصيفـة. أمـا عـن عمـق المجـال فنحـن نذكـر المشـهد الـذي يـدور فـي ممـر طويـل،

ونـرى فيـه جوريـو والسـيدة وهمـا يتحدثـان فـي المقدمـة، بينمـا تقـف ليزيـت بعيـدًا مسـتمعة إلـى حديثهمـا، علـى بعـد ثلاثيـن متـرًا علـى الأقـل مـن الكاميـرا، كمـا يظهـر أوكتـاف الـذي ينـادي ليزيـت بصـوت خافـت لتقتـرب منـه. وفضـلًا عـن أن مثـل هـذا المشـهد كان مسـتحيل التحقيـق فـي عهـد السـينما الصامتـة، نسـتطيع أن نفتـرض أن إخراجًـا أقـل جـرأة مـا كان يسـعه بغيـر خمـس أو سـت لقطـات أن يظهـر هـذه الشـخصيات وحركاتهـا ويحـدد علاقاتهـا المسـافية.

والحـق أن الالتجـاء إلـى عمـق المجـال يسـمح بإخـراج "تركيبـي" تهـدف فيـه التنقـلات داخـل الـكادر إلـى الحلـول محـل تغييـر اللقطـات وحركـة الكاميـرا. ويبـدو لـي أن مـن المفيـد أن أذكـر بضعـة أمثلـة توضـح جـدوى عمـق المجـال، فهـو أولًا، ونتيجـة لثبـات الكاميـرا وطـول اللقطـات مـن جهـة، وكـون الشـخصيات مدمجـة فـي الديكـور وملتحمـة بـه مـن جهـة أخـرى، يسـاهم فـي بعـض الظـروف فـي خلـق إحسـاس بالاختنـاق، بالأسـر القاسـي: ودور السـقوف عنـد ويلـز بالـغ الوضـوح فـي هـذا الصـدد، ثـم إن عمـق المجـال، بشـكل أعـم، وأنـا هنـا أكـرر قولـي، يسـمح بإخـراج طولـي: فالشـخصيات لا تعـود تدخـل مـن ناحيـة الفنـاء أو مـن ناحيـة الحديقـة، بـل مـن الأمـام أو مـن الأعمـاق، ثـم تتطـور فـي محـور الصـورة، مقتربـة ومبتعـدة طبقًـا لأهميـة كلماتهـم أو سـلوكهم فـي كل لحظـة. ويسـمح هـذا الاسـتخدام للعمـق، مـن وجهـة نظـر الدراسـة، بمؤثـرات طريفـة متنوعـة: كتواقـت عـدة أحـداث، كمـا فـي المشـهد المشـهور مـن فيلـم "المواطـن

كيـن" عندمـا يوقـع الأب والأم العقـد فـي مقدمـة الصـورة بينمـا نـرى، فـي المؤخـرة، مـن النافـذة، "كيـن" الصغيـر وهـو يلعـب بالثلـج. وهنـاك مؤثـر آخـر ممكـن، هـو دخـول شـخصية أو شـيء فـي المجـال، بمنظـر كبيـر، ممـا ينتـج عنـه مفاجـأة قويـة للمتفـرج: ففـي فيلـم "أقـوى مـن الشـيطان" نجـد هـذا المؤثـر فـي وجـه زعيـم العصابـة المقلـق الـذي يراقـب شـريكه وهـو يتنـزه مـع زوجـة الرجـل الـذي يريـد أن يسـلب مالـه. وفـي فيلـم "كنزسـييرا مـادري" يحـدث هـذا المؤثـر عندمـا تظهـر فجـأة سـاقا رجـل مسـلح فـي لقطة الباحثيـن عـن الذهـب الذيـن لـم يلمحـوا ظهـوره بعـد. وأخيـرًا يمكـن تبريـر وجـود شـخصية فـي المقدمـة يظهـر جـزء منهـا بكـون المشـهد مرئيًّـا بعينـي تلـك الشـخصية: ففـي فيلـم "لـم ترقـص غيـر صيـف واحـد" نجـد أن المشـهد الـذي يتضـح فيـه عشـق الشـاب والمـرأة أحدهمـا للآخـر (الشـاب يعـزف علـى الجيتـار ويغنـي) معـروض مـن وجهـة نظـر العانـس "سـيجريد" (التـي يظهـر ظهرهـا فـي المقدمـة) والتـي تبـدو كمـا لـو كانـت بصيرتهـا المدركـة للفاجعـة التـي سـتولد مـن هـذا الحـب "المحـرم" تشـلها فـي مكانهـا.

وهكـذا يتضـح لنـا اتجاهـان متعارضـان فـي اسـتخدام عمـق المجـال: يميـل الاتجـاه الأول منهمـا إلـى إدمـاج الشـخصيات فـي الديكـور فـي مناظـر ثابتـة تسـتغرق زمنًـا طويـلًا، ويـؤدي ثبـات الكاميـرا فيهـا إلـى تعزيـز قيمـة الدرامـا السـيكولوجية، ويميـل الاتجـاه الثانـي إلـى التركيـز علـى ترتيـب الأبعـاد فـي العمـق إلـى أقصـى مـداه، بهـدف درامـي، وبـدون إلغـاء التقطيـع التقليـدي. ومـن الواضـح أن هنـاك خطـرًا يتربـص بالمخـرج

فـي الحالـة الأولـى، وهـو خطـر الوقـوع فـي "الطابـع المسـرحي" بسـبب وجهة النظـر الوحيـدة الثابتـة والطـول الزمنـي للمناظـر وكـدت أقـول "اللوحـات". ولا سـبيل أمـام المخـرج للتخلـص مـن هـذا الخطـر إلا بقطـع المشـهد بطريقـة طبيعيـة وبأقصـى اسـتخدام لترتيـب أوضـاع الشـخصيات بطريقـة يمكـن معهـا الاسـتفادة بـكل أشـكال المناظـر، فـي نفـس الـكادر (وبخاصـة المنظـر الكبيـر والمنظـر الأمريكـي)، وهكـذا يتضـح أن مثـل هـذا المفهـوم لعمـق المجـال ليـس مـن طبيعتـه أن يعيـد إثـارة مـا قلتـه عنـد الـكلام عـن التوليـف، بعكـس مـا قـد يخطـر للوهلـة الأولـى: والواقـع أنـه لا يبـدو أن القطـع يمكـن أن تحـل محلـه، بطريقـة صحيحـة، الحـركات النسـبية بيـن الشـخصيات فـي ديكـور مصـور فـي منظـر ثابـت شـامل لمشـهد كامـل. ونحـن نعـرف المشـهد المشـهور الـذي يـدور فـي المطبـخ فـي فيلـم "مجـد آل أمبرسـون" والـذي يسـتمر عشـر دقائـق بـدون تغييـر المنظـر أو حركـة مـن الكاميـرا. وإنـي لأجرؤ علـى أن أؤكـد، علـى عكـس مـا يـراه المعجبـون والمتحمسـون لويلـز وبخاصـة الكاتـب أندريـه بـازان الـذي أجـاد تحليلـه فـي كتابـه "أورسـون ويلـز"، أن هـذا المشـهد كمـا أخرجـه صاحبـه لا "يمـر" إلا لأن الدرامـا تبلـغ فيـه قـوة فريـدة ترجـع علـى الأخـص إلـى التآلـف بيـن الحـدث المتخـذ حجـة للمشـهد (شـراهة جـورج وهـو يلتهـم فطيـرة الفراولـة) والحـدث الحقيقـي (فضـول فاني القلـق وهـي تحـاول معرفـة مـا إذا كان جـورج وأمـه قـد رحـلا مـع أوجيـن الـذي تحبـه فـي الخفـاء)، والإخـراج هنـا يسـتند إلـى تصميـم لا يحتمـل فـي

معظـم الأفـلام، ولا ينتهـي إلا إلـى مسـرحية مصـورة، ومـا أنقـده فـي هـذا الفيلـم إلا تجـاوزه لـكل حـد ومـا فيـه مـن بسـاطة خلعـت عليـه تطابقًـا شـبه معجـز مـع درامـا الشـخصيات.

وفـي مواجهـة مثـل هـذا الأسـلوب، تظهـر الرشـاقة العبقريـة فـي حريـة جـان رينـوار التـي قـد تبـدو للوهلـة الأولـى غريزيـة وأشـبه بالمسـودة الأولـة (وهـذه النعـوت لا تتضمـن مـن جانـب أي مقصـد سـيئ)، وهـذه الرشـاقة[1] ليسـت أقـل عوامـل قـوة رينـوار التعبيريـة شـأنًا. وذلـك أنـه قـد عـرف كيـف يسـتخدم إلـى أقصـى حـد عمـق المجـال دون أن يضطـر الكاميـرا إلـى الجمـود الكامـل ودون أن يلجـأ إلـى لقطـات تبـدو مـن فـرط طولها كأن لا نهايـة لهـا. وينبغـي أن نلاحـظ فضـلًا عـن هـذا أن مشـهد الطبـخ يعتبـر اسـتثناء حتـى فـي عمـل ويلـز نفسـه، وأن الإخـراج الـذي أدخـل عمـق المجـال الـذي سأسـميه «الثابـت» (أي الـذي يلغـي التقطيـع) وهـو الاتجـاه الأول الـذي حددتـه منـذ قليـل يظهـر بطريقـة واضحـة كيـف يتضمـن عمـق المجـال تقطيعًـا ضمنيًـا، وسـآخذ مثـال محاولـة انتحـار سـوزان فـي فيلـم «المواطـن كيـن». إن هـذا المشـهد الطويـل معالـج فـي لقطـة واحـدة نـرى فيهـا فـي المقدمـة الكـوب وقنينـة السـم، وفـي المؤخـرة رأس سـوزان - يـكاد يعسـر تمييـزه فـي العتمـة - وفـي أعمـاق المنظـر البـاب الـذي ينبعـث

(1) أفكر هنا في لقطة وصول المدعوين التي تخترق المجال فيها شخصية من الشخصيات في المقدمة، وهذه الشخصية "تسد" الشاشة خلال جزء من من الثانية في فيلم "قاعدة اللعب".

مـن أسـفله شـعاع مـن النـور، وهـو البـاب الـذي لـن يلبـث «كيـن» أن يأتـي فيطرقــه. وينبغــي أن نلاحــظ علــى الفــور أهميــة الصــوت (لهــاث ســوزان، وطرقـات كيـن). لقـد حقـق ويلـز إخراجًـا بديعًـا للصـوت، وفـي وسـعنا أن نقــول إن المشــهد قـد أجـرى تقطيعــه بعنايــة بيــن الصــوت والصــورة، مـا دامـت صـورة وجـه المـرأة الشـابة الـذي يفسـد الانفعـال ملامحـه وصـورة كيـن وهـو يطـرق البـاب قـد اسـتبدلت بهمـا مؤثـرات صوتيـة، ذات أبعـاد مختلفـة. وقـد كان فـي الوسـع فـي هـذا المشـهد أن يكـون التقطيـع - الـذي ظـل مضمـرًا - علـى النحـو التالـي: منظـر عـام للحجـرة، منظـر كبيـر لوجـه سـوزان، منظـر كبيـر لقنينـة السـم، منظـر كبيـر للحجـرة مـع ضجـة مـن خـارج الـكادر لطرقـات "كيـن" الأولـى علـى البـاب، منظـر لكيـن فـي الخـارج وهـو يطـرق البـاب بعنـف، إلـخ. كل هـذه "اللقطـات" موجـودة فـي المشـهد، لكـن بعضهـا صوتـي محـض، وبـدلًا مـن أن تكـون قـد "قطعـت" ووضعـت متسلسـلة، اجتمعـت فـي وقـت واحـد ومـن الواضـح، رغـم وحـدة وجهـة النظـر الثابتـة أن هـذا المشـهد بعيـد كل البعـد عـن المسـرح، وإن كان الفضـل فـي ذلـك راجعًـا قبـل كل شـيء إلـى القـدرة الدراسـية الخارقـة لهـذا المشـهد المركـب مـن عـدة لقطـات قبـل أن يكـون راجعًـا إلـى عمـق المجـال البحـت.

ويقـدم إلينـا فيلـم "أحسـن سـنوات حياتنـا" أيضًـا مثـالًا لإخـراج قائـم علـى عمـق المجـال: فنحـن نذكـر وصـول هومـر البحـار العاجـز إلـى بـار صديقـه بوتشـي وكيـف يدخـل مـن أقصـى اللقطـة الخلفـي وينظـر مبتسـمًا

إلـى بوتشـي الـذي يظهـر جالسًـا إلـى البيانـو فـي المقدمـة، والـذي لـم يلمحـه بعـد. وهنـاك زبـون جالـس فـي المؤخـرة وظهـره إلـى الكاميـرا، يرفـع عينيـه نحـو البحـار ويلتفـت ليـرى إلـى مـن تتجـه هـذه الابتسـامة. وممـا لـه دلالـة أن المخـرج ويلـز قـد أحـس الحاجـة - فـي مشـهد اسـتخدام عمـق المجـال فيـه بطريقـة واضحـة وذكيـة - إلـى مسـح المسـافة الدييجيتيكيـة، بقـدر مـا تتضمنـه مـن دياليكتكيـة مسـافية بيـن الأشـخاص، بنظـرة الزبـون التـي كان دورهـا هـو الحلـول محـل لقطـة كان عليهـا - فـي تقطيـع "عـادي" - أن تظهـر مـا ينظـر إليـه البحـار، أي بوتشـي مرئيًـا مـن مدخـل البـار.

وأشـد وضوحًـا مـن هـذا المثـال حالـة المشـهد الـذي يطلـب فيـه الطيـار السـابق فريـد صاحبتـه بيجـي بالتليفـون، بنـاء علـى طلـب صديقـه آل والـد الفتـاة، كـي يعلنهـا بأنـه لـن يراهـا بعـد ذلـك، فـإن الـكادر هنـا مكـون علـى النحـو التالـي: فـي المقدمـة هوميـر وبوتـش أمـام البيانـو، وفـي البعـد الثانـي يوجـد آل مسـتندًا بمرفقـه إلـى البيانـو، وفـي المؤخـرة - فـي كابينـة التليفـون - فريـد الـذي يظهـر صغيـر الحجـم بالرغـم مـن أنـه القطـب الرئيسـي للدرامـا. ومـن الواضـح أن آل هـو الـذي يخلـق وحـده الحدثيـن الجزئييـن إذ ينظـر تـارة إلـى عازفـي البيانـو وتـارة أخـرى إلـى فريـد علـى التليفـون. إن المسـافة هنـا أيضًـا مسـموحة بنظـرة تضـع ترتيبًـا لعلاقـات الأبعـاد، لكـن هنـا أيضًـا لا يظهـر لنـا الموضـوع الرئيسـي لهـذه النظـرة (وهـو فريـد الـذي كنـا نحـب أن نتفحـص وجهـه فـي هـذه اللحظـة الموجعـة بالنسـبة إليـه). وهكـذا يقـدم إلينـا المشـهد بجملتـه، بوصفـه كلًا

ذا دلالـة، وبـدون أن يلعـب فيـه التقطيـع دوره المألـوف، دور المحلـل المرهق والمعيـن المسـاعد علـى الفهـم. وإن كان غيـاب دور التقطيـع ليـس كامـلًا مـع ذلـك، فـإن وايلـز قـد أحـس الحاجـة إلـى حشـر منظريـن مقربيـن قصيريـن للشـاب آل وهـو ينظـر إلـى فريـد المتكلـم فـي التليفـون (لإضـرام اهتمـام المتفـرج؟ لإيضـاح مركـز الدرامـا؟)، وهكـذا لـم يظهـر إلـى الوجـود التقطيـع المضمـر لهـذا المشـهد الطويـل، وهـو التقطيـع الـذي كان ينبغـي أن يكـون مبنيًـا علـى نظـرة آل (الـذي هـو مركـز الإخـراج) إلا فـي لحظتيـن قصيرتيـن وبطريقـة غيـر كاملـة، طالمـا أن وجـه فريـد لـم يظهـر لنـا علـى الإطـلاق، كمـا لـو كان المخـرج قـد أراد أن يـدل علـى أن المصيـر قـد تحـدد وأن فريـد قـد خسـر. لكـن هـذا التقطيـع المرفـوض رفضًـا إراديًـا، لمصلحـة عمـق مسـتخدم بإحسـاس درامـي بديـع، ليـس مـع ذلـك أقـل وضوحًـا عندمـا نـدرس المشـهد بعنايـة [1].

هـل ينبغـي أن نسـعد بـأن هـذا التقطيـع لـم يخـرج إلـى الوجـود وأن نؤكـد مـع أندريـه بـازان أن التقطيـع التقليـدي «لا يتـرك أي حريـة للمتفـرج بالنسـبة إلـى الحـادث» وأنـه يفـرض ضمنًـا أن واقعًـا مـا فـي لحظـة مـا يكـون لـه معنـى واحـد بالنسـبة إلـى الحـادث». إن بـازان يسـتطرد قائـلًا: «فـي الواقـع عندمـا أكـون مشـتبكًا فـي حـدث، يقـوم اهتمامـي أيضًـا بنـوع مـن التقطيـع المضمـر يفقـد فيـه الموضـوع فعـلًا، وبالنسـبة إلـيَّ، بعـض

(1) انظر بخصوص هذه المسألة المقال البالغ الأهمية، لاندريه بازان، في مجلة السينما عدد 10، 11.

مظاهـره كـي يغـدو علامـة أو أداة. لكـن الحـدث يظـل دائمًـا مسـتمرًّا فـي الصيـرورة، ويكـون الموضـوع دائمًـا حـرًّا فـي تذكيـري بواقعـة كموضـوع (عندمـا أقطـع يـدي، مثـلًا، ويكـون سـبب القطـع هـو الزجـاج) وبالتالـي فـي تعديـل الحـدث المتوقـع... والتقطيـع التقليـدي يلغـي هـذا النـوع مـن الحريـة التفاعليـة المتبادلـة بيننـا وبيـن الموضـوع إلغـاء كليًّـا..."[1].

ويبـدو لـي أننـا نسـتطيع أن نـرد علـى هـذا القـول بـأن مـا يظهـر علـى الشاشـة ليـس بداهـة عالـم الواقـع، بـل رؤيـة للعالـم، هـي الرؤيـة الذاتيـة والشـخصية للمخـرج وحريتنـا تظـل باقيـة فـي مواجهـة هـذا الواقـع الثانـي، لكـن تصميمهـا يتغيـر. لـم يعـد لنـا أن نحمـل أحكامًـا واقعيـة علـى هـذا المظهـر الواقعـي، بـل أحكامًـا تقييميـة. لـم تعـد المسـألة أن نعـرف مـا إذا كان هـذا "موجـودًا" بـل مـا إذا كان هـذا "صحيحًـا". إننـا ننتقـل مـن الوجـود إلـى الجماليـة، ونحـن أحـرار فـي رفـض العالـم الـذي يعـرض علينـا.

ومـن الواضـح أننـا نخطـئ إذا جعلنـا مـن التقطيـع التقليـدي كبـش الفـداء لتبريـر اضطـراب مزعـوم فـي حريتنـا، وإن كان يبقـى أمامنـا بعـد هـذا أن نقـول إن اكتشـاف الإمكانيـات التعبيريـة لعمـق المجـال (الـذي أكـرر أنـه ينبغـي لـه لكـي يكـون خصبًـا مثمـرًا أن يضيـف قدرتـه الدراميـة الذاتيـة إلـى قـدرة التوليـف الدراميـة) واسـتخدامه الواعـي، يسـجلان مرحلـة

(1) كتاب "أورسون ويلز"، صفحات 57 و58.

هامـة فـي تاريـخ السـينما، مرحلـة يكفيهـا جزئيًّـا التقـدم الفنـي والصناعـي الدقيـق (مسـاعدة الصـوت - شـرائط سـريعة الحساسـية - عدسـات ذات بـؤرة قصيـرة ومجـال بـؤري شـامل) لكنهـا، فـي النطـاق الجمالـي، تعبـر عـن الجهـد الأقصـى للسـينما فـي سـبيل نبـذ سـلطان المسـرح نهائيًّـا. ولعـل هضـم عمـق المجـال بهـذه الصفـة يسـجل بالنسـبة إلـى الفـن السـابع أقـوى غـزوة مـن غـزوات اسـتقلاله الذاتـي.

الفصل الحادي عشر

الحوار

مـن واجبـي أن أخصـص للحـوار فصـلًا، وإن يكـن بالـغ القصـر، لأنـه يكـون وسـيلة تعبيريـة جوهريـة في السـينما.

والحـق أننـا بدافـع عاطفـي مـن الحنيـن إلـى السـينما الصامتـة نخطـئ حيـن نعتبـر الحـوار عمليـة روائيـة إضافيـة. وقـد سـبق لـي أن كشـفت الحجـة السـخيفة الزائفـة التـي تزعـم أن السـينما، عندمـا تحولـت إلـى ناطقـة، قـد توقفـت عـن أن تكـون لغـة عالميـة. وقـد قلـت مـن قبـل إن معظـم الأفـلام الصامتـة كانـت محشـوة بالعناويـن المفسـرة التـي كانـت ثرثرتهـا تظهـر بـدون توقـف لقطـع اسـتمرار الصـور. وعندمـا أصبـح الحـوار صوتيًّـا، أثـار مشـاكل فنيـة خاصـة بتوافـق الترجمـة الصوتيـة مـع الصـور، وكانـت ترجمـة الحـوار علـى الفيلـم ذاتـه أقـل هـذه المشـاكل سـوءًا. لكننـي أكـرر أن دور الكلمـة فـي السـينما الناطقـة كعنصـر مـن الواقـع وكعامـل واقعـي هـو دور طبيعـي لا سـبيل إلـى إنـكاره. ويتبقـى أمامنـا أن نحـدد، إذا كان ذلـك ممكنًـا، مـا ينبغـي أن يكـون عليـه هـذا الـدور.

ويبـدو أن الحـوار لا يسـعه مـع ذلـك أن يوضـع فـي نفـس مسـتوى الأهميـة مـع التوليـف، والـذي هـو أكثـر عناصـر اللغـة الفيلميـة نوعيـة. والواقـع أن الكلمـة هـي عامـل مكـون للصـورة (وهـو عامـل متميـز بـكل

تأكيـد بأهميـة دوره الـدال)، وإنهـا علـى هـذا الأسـاس خاضعـة للتقطيع، شـأنها فـي ذلـك شـأن الأصـوات الأخـرى، وشـأن الموسـيقا (التـي تنجـو مـع ذلـك مـن التقطيـع إلـى حـد مـا، لأنهـا تخـدم أيضًـا فـي ربـط اللقطـات، بطريقـة إضافيـة، بخلقهـا الاسـتمرار الصوتـي). والحـوار، بوصفـه عنصـرًا مـن عناصـر الصـورة، وعنصـرًا واقعيًـا بشـكل عـام، ينبغـي مـن جهـة المبـدأ أن يسـتخدم بطريقـة واقعيـة، أي مطابقـة للواقـع فيصاحـب بطريقـة طبيعيـة حركـة شـفاه الشـخصية المتكلمـة. وهـذه هـي أعـم الحـالات، رغـم أن هنـاك اسـتثناءات عديـدة وطريفـة سـأعود إليهـا بشـكل أطـول فـي الفصـل التالـي.

ويتكيـف الاسـتعداد الواقعـي للكلمـة بكونهـا عنصر تعريف بالشـخصيات، شـأنها فـي ذلـك شـأن الملابـس ولـون البشـرة والسـلوك العـام، وكذلـك بكونهـا عنصـر إبـراز للطابـع الأجنبـي. وهنـاك إذن تناسـب ضـروري بيـن مـا تقولـه شـخصية والكيفيـة التـي تقولـه بهـا، ووضعهـا الاجتماعـي والتاريخـي، إذ أن الكلمـة معنـى ولكنهـا أيضًـا طابـع إنسـاني، ولهـذا السـبب يكـون "الدوبـلاج" مسـخًا فظيعًـا لا يخطـئ بأضـأل تبريـر. ويحـب جـان رينـوار أن يقـول إن مرتكبـي هـذا العمـل لـو عاشـوا فـي القـرون الوسـطى لـكان جزاؤهـم الحـرق، لأنهـم يعطـون لجسـم مـن الأجسـام صوتًـا لا ينتمـي إليـه[1].

---

(1) هناك محاولة جديرة بالاهتمام وقعت في الولايات المتحدة عند عرض فيلم "الصمت من الذهب" لتجنب الدوبلاج والعناوين الفرعية معًا: فقد صحب النسخة الفرنسية الأصلية تعليق ناطق بالأمريكية يقدم خلال فترات الصمت في الشريط الصوتي مادة ملخصة للحوار الأصلي، ولا أعلم مبلغ نجاح هذه الطريقة.

ولا يقولن أحد إن من المضني أن يشاهد المرء نسخة أصلية بسبب الاضطرار إلى قراءة العناوين المفسرة أو الترجمة المطبوعة على الشريط، فإنها مسألة عادة تتكون بجهد بسيط ويغدو معها من غير المحتمل رؤية فيلم بطريقة "الدوبلاج". والمسألة هنا أيضًا مسألة ضمير واحترام للعمل الفني. وفضلًا عن السخف الماثل في الاستماع إلى ياباني أو ألماني يتكلم الفرنسية، أو في رؤية أمريكي يقول لهولندي "آه إنك تتكلم الفرنسية، وإن هذا لمما يسهل تفاهمنا" (فيلم "المراسل 17" - النسخة المدبلجة)، فإن من المؤسف أن ينتزع من الحوار - عن طريق الدبلجة - لونه الوطني الخاص وإنها لكارثة لا يوجد ما فوقها عندما تدبلج الأفلام الإيطالية فتتجرد من ذلك الإيقاع السريع وذلك الطابع الغنائي الذي تتميز به لغة دانتي، فضلًا عن التنافر المطلق بين الإيماء الإيطالي والكلمات الفرنسية مثلًا. إن احترام اللغة الوطنية أمانة مبدئية، وهو في الوقت نفسه دليل على الذكاء الدرامي: فإن تكلم الشخصيات بلغتها القومية يزيد في الواقع من صدق الحكاية ويتيح الفرصة لمشاهد مطبوعة برمزية مثيرة (اللاجئون في فيلم "الفرصة الأخيرة" وهم يغنون أغنية "الأخ جاك" غناء جماعيًّا، كل منهم بلغته) أو بسخرية قاسية (في فيلم "وسقينا الفولاذ": ضابط ألماني يوجه إلى عمال السكة الحديدية الروس الذين يرفضون العمل خطبة قصيرة بالألمانية تبرز منها كلمات "ثقافة" و"حضارة"، ثم يدعى الضابط الروسي الأبيض الذي يرافقه إلى ترجمة الخطبة فيكتفي بأن يقول

فـي لهجـة تهديديـة: "يجـب أن تشـتغلوا، وإلا قتلتـم رميًـا بالرصـاص"!). ولقـد أتـاح ازدواج اللغـات للمخـرج كارول ريـد أيضًـا فرصـة مشـهد درامـي قـوي فـي فيلـم "الرجـل الثالـث": ففـي اللحظـة التـي يصـل فيهـا صديـق "هـاري لايـم" والنمسـاوية الشـابة أمـام المبنـى الـذي كان بوابـه المقصـود بزيارتهمـا قـد لقـي مصرعـه قتيـلًا، يبـدأ طفـل فـي ترديـد هـذه الكلمـة "موردر" (قاتـل) وهـو يشـير إلـى الأمريكـي، الـذي لا يفهـم هـذه الكلمـة، لكننـا نحـس تزايـد الفضـول المرتـاب عنـد الجمهـور، علـى حيـن يتزايـد قلـق المـرأة الشـابة ولـن يلبثـا أن يضطـرا إلـى الهـرب. ولـم يتـردد كل مـن المخـرج رينيـه كليمـان فـي فيلـم "معركـة الخـط الحديـدي" (وعلـى الأخـص فـي مشـهد يعيـد إلـى الذاكرة مشـهد "وسـقينا الفـولاذ" الـذي وصفتـه) وكذلـك فـي فيلـم "الملعونـون"، والمخـرج جـان بييـر ميلفيـل فـي فيلـم "صمـت البحـر" فـي أن يجعلـوا الألمـان يتكلمـون بلغتهـم، فـي بعـض المشـاهد علـى الأقـل، وكان مـن السـهل عـلاج صعوبـات الفهـم ببضـع ترجمـات علـى الشـريط، بينمـا خرجـت الحقيقة رابحـة. أمـا المخـرج جوليـان دوفيفييـه فقـد اسـتطاع فـي فجـر السـينما الناطقـة، فـي فيلـم "آلـو برليـن؟ هنـا باريـس"! أن يتجنـب، إلـى حـد مـا، دبلجـة اللغـة الألمانيـة، وذلـك بـأن جعـل حدثيـن متماثليـن يـدوران متوازييـن ويفسـر أحدهمـا (فـي برليـن) الآخـر (فـي باريـس). بـل إن جهـل الخصـوم كل منهمـا بلغـة الآخـر قـد اسـتخدم كدعامـة دراميـة فـي فيلـم "قصـور فـي إسـبانيا" الـذي أخرجـه رينيـه هويلـر.

والخطـر الرئيسـي الـذي يتربـص بالمخرجيـن فـي نقطـة الحـوار هـو تمييـز التفسـير علـى التعبيـر وأقصـد بذلـك، أولًا، إنـه لا مـكان فـي السـينما لحكايـة "ثيراميـن"[1]... لأن فـي وسـع الصـورة أن تظهـر الأحـداث، ولأن الوسـائل المتاحـة للسـينما (التوريـة والرمـز وحـركات الكاميـرا وزوايـا التصويـر والـكادرات والأصـوات) تجعـل فـي إمـكان الفيلـم أن يـدل علـى مـا يـراد الدلالـة عنـه دون أن يكـون ملزمًـا بقولهـا، أي أن ينقـل معنـى اللقطـة مـن اللغـة المنطوقـة إلـى لغـة التعبيـر التشـكيلية.

ويبـدو إذن أن علـى الكلمـة أن تتجنـب أن تلعـب دور الشـرح المطـول للصـورة، فـي كل مـرة يكـون هـذا ممكنًا فيـه (ونلتقي هنـا بالمبدأ الـذي أعتقد أنـي بينتـه عنـد الـكلام عـن الموسـيقا): فـإذا سـمعنا دوي صفـارة، فـإن مـن غيـر الـلازم إطلاقًـا أن تظهـر هـذه الصفـارة فـي نفـس اللحظـة. وبالمثـل يكـون مـن الزائـد عـن الحاجـة، بوجـه عـام، أن نجعـل رجـلًا خارجًـا مـن حجـرة يقـول: "إنـي خـارج"، لكـن الأهـم مـن هـذا هـو أن علـى المخـرج أن يلعـب فـي أغلب الأحـوال بـالازدواج الممكـن بيـن الكلمـات ومضمـون الحـدث الظاهـر فـي الصـورة. وفـي وسـعه أن يبـرز مـن هـذه المقابلـة (فـي تآلـف أو فـي تناقـض) مؤثـرات رمزيـة فائقـة الغنـى مـن وجهـة النظـر اللغويـة. وفيمـا يلـي بضعـة أمثلـة لذلـك ففـي الوسـع أن يكـون هنـاك ازدواج بيـن الكلمـة وتعبيـر وجـه

(1) ثيرامين هومربي "هيبوليت" في مأساة "فيدرا" للشاعر "راسين"، ويضرب به المثل في طول الرواية التي سردها وهو يصف موت هيبوليت. (المترجم).

المتكلـم، والتآلـف فـي هـذه الحالـة طبيعـي ولا داعـي للإطالـة فيـه، لكـن التناقـض أدعـى إلـى الاهتمـام. ففـي فيلـم "عاصفـة علـى آسـيا" يتظاهـر الضبـاط الإنجليـز بالابتسـام أمـام مضيفيهـم المنغولييـن بينمـا هـم يتباحثـون فـي شـأن الهجـوم المفاجـئ للأنصـار السـوفيتيين. وفـي فيلـم «الرحلـة الطويلـة» ينفضـح جامـع الجنـود المحتـال نتيجـة لصيحـات ببغـاء البحـار الـذي أسـكره المحتـال ليسـلمه لضابـط محتـاج إلـى رجـال، فيحـاول المحتـال أن يغنـي بمـرح، بينمـا يعكـس وجهـه الرعـب الـذي يثلـج أطرافـه. وفـي وسـع المـوازاة بيـن الكلمـة والحركـة أن تبتعـث مؤثـر تآلـف (بطـل فيلـم «الصمـت مـن ذهـب» يصحـب حكايتـه لخيبتـه فـي الحـب بضربـات مـن مطرقتـه علـى قائـم مـن قوائـم الديكـور) أو مؤثـر تناقـض (فـي فيلـم «عاصفـة مـن آسـيا» يقتـرح ضابـط إنجليـزي إضافـة كلمـة «الحريـة» إلـى التصريـح الـذي تعتـزم القيـادة البريطانيـة إصـداره باسـم «سـليل جنكيـز خـان» علـى حيـن أنـه يحـرك مسدسـه وهـو يتكلـم، وفـي فيلـم «ظـل مـن الشـك» يؤكـد العـم شـارلي لابنـة أخيـه أنـه لـم يرتكـب غيـر توافـه، علـى حيـن يعتصـر بيـن أصابعـه قطعـة مـن الـورق بحـركات تصـور خنـق إنسـان). وفـي فيلـم «الحيـل» تآلـف بيـن الكلمـة والشـيء، حيـث تصحـب الضربـات المتزايـدة السـرعة لرقـاص آلـة حاسـبة للزمـن تزايـد الذعـر الـذي تسـببه لأحـد القتلـة أسـئلة البروفسـور الماكـرة. وفـي فيلـم "مشـرق النهـار" تناقـض بيـن الكلمـة والشـيء، عندمـا يحـاول مـروض الـكلاب عبثًـا أن يحظـى

بعطف فرنسوا بأن يزعم له أنه لقيط، على حين "يذرف" سيفون المياه الغازية إلى جانبه "دموعًا غزيرة". وفي الإمكان أيضًا أن يوجد بين الكلمة والأصوات الموسيقية المصاحبة تآلف (انظر المثال السابق ذكره من فيلم "روما مدينة مفتوحة" حيث تذكي نغمة من موسيقا الجاز عذابات الرجل الذي فقد حبيبته)، أو تناقض (انظر المثال السابق ذكره أيضًا عن افتتاحية إجمونت وهي تهبط بأكاذيب عميل الأعداء التافهة إلى دركها الحقيقي، في فيلم "أبواب الليل"). وأخيرًا يمكننا أن نرى تناقضًا للكلمة مع نفسها في مشهد من فيلم "وسقينا الفولاذ" السابق ذكره. وقد رأينا، من جهة أخرى، أن الكلمة يمكن أن تحذف لمصلحة الصورة والعكس بالعكس (انظر الفصل الخاص بالظواهر الصوتية)[1].

وفي وسع هذه الوسيلة للتآلف والتناقض أن تتحقق أيضًا في اللقطتين الأمامية والخلفية الكثيرتي الاستعمال في الحوار، بفضل قدرة المخرج على إظهار ذلك الذي يتكلم أو ذلك الذي يسمع. ويبدو أن ملاحظة الشخص الخجول المهزوءة تكون طريفة عندما تتلقى اعترافًا بالحب. وكقاعدة عامة، يحسن إظهار ذلك الذي يتكلم أو ذلك الذي يسمع طبقًا لأهمية المضمون الدرامي للكلمات بالنسبة

(1) يجب أن نشير إلى مؤثرعجيب مستخدم في فيلم "الرجل ذو الندبة". فهناك شخص يروي ماضيه (بصوت من خارج الكادر). ونرى على الشاشة الأحداث التي يرويها لكننا سرعان ما نلمح أن الصور لا تطابق ما يرويه، ونفهم أنه يكذب.

إلـى الأول أو الثانـي. ونحــن بعــد ذلـك أحــرار فــي إظهــار تعبيــر وجــه مــن يتكلـم أو أثـر الكلمـات علـى مـن يسـمعها (وفـي هـذه الحالـة الأخيـرة نحصـل علـى مـا يسـمى "لقطـة رد فعـل"، أي تظهـر كيـف يتصـرف شـخص إزاء كلمـات تقـال مـن خـارج الـكادر).

ويقودنــي هــذا إلــى الـكلام عــن طريقــة أخـرى بالغــة الأهميــة، هــي طريقــة "الصـوت مـن خـارج الـكادر"، أي الصـوت الصـادر عـن مصـدر خـارج إطـار الصـورة، ففـي فيلـم "إجـازة السـيد هولـو" نـرى أحـد المصيفيـن مـن ذوي السـن الناضجـة وهـو يطيـل التحديـق إلـى مسـتخدمة شـابة جميلـة، بينمـا تناديـه زوجتـه الشرسـة مـن (خـارج الـكادر) بلهجـة متزايـدة الغيـظ. وهنـاك موقـف أكثـر توتـرًا بشـكل فريـد فـي فيلـم "الحبـل" ففـي لقطـة طويلـة ثابتـة، تظهـر الكاميـرا فـي الـكادر المـرأة التـي تقـوم بأعمـال البيـت وهـي تفـرغ أعلـى الصنـدوق الـذي يضـم الجثـة وتحضـر الكتـب التـي تنـوي إعـادة وضعهـا فـي داخـل الصنـدوق، علـى حيـن يناقـش أقـارب الضحيـة والقتلـة - خـارج الـكادر - فـي الأسـباب المحتملـة لغيبـة الشـاب، وعلـى حيـن نحـس تزايـد قلـق أقـارب المفقـود ورعـب قاتليـه.

وإذن فالأخطــار التــي تتربــص بالســينما مــن ناحيــة الحــوار عديــدة: وهــي ترجـع علـى الأخـص إلـى أن السـينما اعتبـرت لأمـد طويـل "القريـب الفقيـر" للمسـرح، وإن هـذا الـرأي التعسـفي لـم يختـف تمامًـا إلـى الآن. وترجـع الإيمـاءات المسـرحية عنـد ممثلـي "الفيلـم الفنـي" فـي المرحلـة بيــن ســنتي 1900 و1920 إلــى أن هــؤلاء الممثليــن كانــوا مــن خريجــي

المسـرح الذيـن طبعتهـم عاداتـه الخطابيـة المفرطـة (حتـى سـارة برنـار التـي كانـت مضحكـة فـي دورهـا فـي فيلـم "غـادة الكاميليـا" حوالـي سـنة 1912)، فضـلًا عـن أن ثبـات الكاميـرا فـي مكانهـا وبعدهـا كانـا يتطلبـان المبالغـة فـي الإيمـاء لكـي تبلـغ الموضـوع الكافـي. وقـد تحولـت هـذه المبالغـة فـي الإيمـاء عنـد مولـد السـينما الناطقـة إلـى إسـهال خطابـي مسـتمر يمكـن أن نرجعـه إلـى سـببين: أولهمـا اتجـاه المنتجيـن مـن ذوي النزعـة التجاريـة إلـى الإسـراف فـي اقتبـاس المسـرحيات للشاشـة وإنتـاج أفـلام "ناطقـة مئـة فـي المئـة" حتـى يأخـذ الجمهـور حقـه الكامـل فـي مقابـل نقـوده وحتـى يحصـل أولئـك المنتجـون أيضًـا علـى أرباحهـم، وثانيهمـا اتجـاه الممثليـن الـذي وجـدوا أنفسـهم مجبريـن علـى نطـق أدوارهـم فـأدوا هـذه الأمانـة فـي البدايـة كمـا لـو كانـوا علـى خشـبة المسـرح، أي بتـلاوة الأدوار تـلاوة خطابيـة. لقـد كانـوا يكلمـون الميكروفـون كمـا يكلـم ممثـل المسـرح جمهـوره. ثـم إن العجـز الفنـي كان يفـرض علـى الميكروفـون نفسـه أيضًـا جمـودًا مؤسـفًا، بـدلًا مـن أن يسـمح لـه بـأن يتحـرك وراء كلمـات الممثليـن لالتقاطهـا، ولا يضطرهـم إلـى أن يشـغلوا أنفسـهم به[1].

ولا يـزال هـذا التقليـد الثقيـل إلـى اليـوم يثقـل علـى السـينما، علـى صـورة حـوار مسـرحي متفـشٍ فـي أكثـر الأفـلام، كثيـر "الرغـي" والتفسـير، ومحشـو بكلمـات المؤلفيـن ذات الطابـع المصطنـع الـذي، إن لـم يكـن

(1) أثار فيلم "فلنغن تحت المطر" بطريقة طريفة عثرات المخرجين في الفترة الأولى من عهد السينما الناطقة.

سـوقيًا، فهـو تجديـف فـي حـق الواقعيـة الفيلميـة: وأذكـر علـى سـبيل المثـال حـوار ساشـا جيتـري أو هنـري جانسـون - علـى سـبيل الاكتفـاء بضحيتيـن مختارتيـن - وهـو حـوار رث فـي أغلـب الأحـوال وغيـر لائـق دائمًـا. كمـا ينبغي أن نذكـر الحـوار الشـاعري لجـاك بريفيـر ومسـتواه أرقـى، ولكـن مـع تحفظـات أيضًـا - فهـو مفعـم كذلـك بكلمـات متنوعـة الطابـع: ادعـاء كاريكاتـوري للعمق ("إننـي أصـور الأشـياء التـي وراء الأشـياء" - فـي فيلـم "رصيـف الضبـاب") أو منطـق عاطفـي بالـغ الإثـارة ("إنـك لا تسـتطيع أن تكـون سـيئًا، مـا دمـت أحبـك" فـي فيلـم "رصيـف الضبـاب") أو رنيـن شـاعري شاذ(سـنقذف بهـا إلـى البحـر، نجمـة البحـر" فـي فيلـم "الصنـادل") أو دعابـة تبلـغ الهـزل ("لقـد قلـت أنـت: غريـب! غريـب! وقلـت أنـا: غريـب! غريـب؟ يالـه مـن شـيء غريـب!" فـي فيلـم "فاجعـة غريبـة").

ومهمـا كانـت صفـات الحـوار عنـد المؤلفيـن وكتـاب المسـرح والشـعراء فـإن هنـاك دائمًـا خطـرًا عظيمًـا فـي أن يحتـل هـذا الحـوار مكانًـا أرحـب ممـا ينبغـي لـه. وقليـل مـن كتـاب الحـوار مـن يفهـم أن الكلمـة ينبغـي لهـا ن تكـون خاضعـة خضوعًـا تامًـا للصـورة، وأنـه لا ينبغـي لهـا أن تتدخـل إلا بوصفهـا "صوتًـا ذا دلالـة"، صوتًـا ممتـازًا بـكل تأكيـد ولـه دور إنسـاني وأيدولوجـي بالـغ الأهميـة، ولكـن ينبغـي عليـه، بنـاء علـى ذلـك، أن يكـون أكثـر دقـة وتواريًـا مـن الناحيتيـن الدراميـة والتشـكيلية. ويبـدو لـي أن أكبـر نجـاح فـي هـذا الاتجـاه هـو الحـوار الـذي كتبـه جـان كوكتـو لفيلـم

"سـيدات غابـة بولونيـا" الـذي يمتـاز بالنقـاء اللغـوي الكلاسـيكي وباتـزان الكلمـات التـي لا تفسـر إلا بقـدر مـا توحـي، وعلـى الأخـص بمناسـبته الكاملـة لهـذه الدرامـا القاسـية الرائعـة.

وإذا كان مـن واجـب الحـوار المسـرحي أن يكـون بالـغ الفخامة وتفسـيريًّا لكونـه الوسـيلة الرئيسـية للتعبيـر فـي فـن مؤسـس علـى حشـد مـن القواعـد المتفـق عليهـا إذ كان الممثـل المسـرحي مضطـرًا إلـى أن يقـول: "مـا أجمـل الشـمس هـذا الصبـاح" وهـو يفتـح نافـذة تفتـح علـى الكواليـس، فـإن السـينما ليسـت ملزمـة بهـذه الوسـائل، فضـلًا عـن أنهـا ليسـت فنًّـا قائمًـا علـى الكلمـة بـل علـى الصـورة، ومـا الكلمـة فيهـا إلا وسـيلة تعبيـر ضمـن وسـائل أخـرى.

وهـل مـن الحـق، طبقًـا لكلمـة "بريسـون" أن "أخـص مـا اخترعته السـينما الناطقـة هـو الصمت"؟

مـن المؤكـد أن الصمـت قـد زادت قيمتـه كعنصـر درامـي، وأن المنظـر الكبيـر لوجـه مـا أبلـغ مـن أجمـل الترانيـم الغنائيـة.

ومـع ذلـك فـلا مجـال للاعتـراض باسـم هيبـة مزعومـة للسـينما الصامتـة لـم أتـوانَ دائمًـا عـن فضحهـا، علـى المـكان العظيـم الـذي يشـغله الحـوار علـى الشاشـة، مـا دام يوضـح ويسـتخدم بـذكاء. وفـي أحسـن أفـلام هـذه السـنوات الأخيـرة مـن "شـيطان الجسـد"، ومـن "أحسـن سـنوات حياتنـا" إلـى "أبنـاء هيروشـيما"، ومـن "لقـاء قصيـر" إلـى "المتعطلـون"،

نجـد كلامًـا كثيـرًا، بـل غزيـرًا، ويرجـع ذلـك إلـى أن المخرجيـن قـد تحـرروا نهائيًّـا فيمـا يبـدو مـن جماليـة السـينما الصامتـة ومـن الخـوف مـن الطابـع المسـرحي فـي الفيلـم. إن هـذا النقـد السـهل لـم يعـد جائـزًا اليـوم، علـى الأقـل ضـد الأفـلام الممتـازة، حتـى إذا كان الحـوار يحتـل فيهـا مكانًـا عظيمًـا. وهنـا أيضًـا تمضـي السـينما إلـى الأمـام ملقيـة بالعقبـات والمحرمـات. إن عندهـا مـا تقولـه، وهـي تقولـه بصـوت عـالٍ ومفهـوم.

الفصل الثاني عشر
الطرق الفرعية للسرد الفيلمي

إلـى جانـب التوليـف والحـوار، يوجـد عـدد كبيـر مـن طـرق السـرد الفيلمـي الأخـرى أي المؤثـرات الفنيـة البصريـة والصوتيـة التـي يكـون الغـرض منهـا دفـع الحـدث إلـى الأمـام، بإضافـة عنصـر درامـي أو بالدلالـة علـى موقـف أو مضمـون عقلـي للشـخصيات. وهـذه الطـرق هـي بـلا ريـب أقـل أهميـة ولزومًـا مـن الطـرق التـي سـبق لنـا دراسـتها، لكـن هـذا لا يقلـل مـن نوعيتهـا السـينمائية وهـي لهـذا تسـتحق أن تلفـت اهتمامنـا. وسـأكتفي، نظـرًا لأن عددهـا وتنوعهـا يجعـل مـن الصعـب وضـع تصنيـف أدق لهـا، بردهـا إلـى نوعيـن كبيريـن:

وأبـدأ بعـدد معيـن مـن الطـرق التـي سأسـميها موضوعيـة، لنوعيـن مـن الأسـباب: ففـي المقـام الأول، لأنهـا تسـتخدم عناصـر الدييجيزيـة اسـتخدامًا «واقعيًـا»، أي أنهـا لا تلجـأ إلـى أي وسـيلة تعبيريـة تسـيء إلـى صـدق الصـورة أو الصـوت (ماديًـا أو سـيكولوجيًا). وفـي المقـام الثانـي، لأن هدفهـا الـذي لا هـدف لهـا قبلـه ليـس التعبيـر عـن المضمـون العقلـي لشـخص، بـل دفـع الروايـة إلـى الأمـام، وهـي إذن طـرق دراميـة قبـل كونهـا سـيكولوجية.

وينبغـي أن نشـير أولًا إلـى طـرق متنوعـة يمكـن أن نسـميها «التفسـير البصـري». ومثالهـا العناويـن التفسـيرية التـي تتخلـل الصـور والتـي كانـت بمثابـة البـلاء فـي السـينما الصامتـة، وقـد كشـفها بودوفكيـن وأيزنشـتين وألكسـندروف فـي «بيانهـم» بوصفهـا مأزقًـا لا عـلاج لـه. لقـد كانـت هـذه العناويـن التفسـيرية لا تفتـأ تحطـم إيقـاع الفيلـم أو تسـيء إسـاءة بالغـة إلـى قدرتـه الإقناعيـة، إمـا لأنهـا تعيـد كلمـات الشـخصيات، وإمـا لأنها تحمـل تعليقًا موضوعيًّـا علـى الحـدث، وهـذه الإسـاءة، إن لـم تصـب الحـدث نفسـه كانـت تمـس المنظـر، بإدخالهـا خاصيـة غيـر دييجيتكيـة، علـى نحـو بالـغ الوضـوح. وهـي لا تـزال مـع ذلـك مسـتخدمة إلـى وقتنـا الحاضـر، كمـا يحـدث عندمـا يوضـع التاريـخ والمـكان اللـذان يـدور فيهمـا الحـدث فـي بدايـة فيلـم أو فـي بدايـة مشـهد. لكـن المخـرج «أوتـان لاراه» عـرف كيـف يسـتعين بهـا بطريقـة أكثـر منهجيـة، عندمـا وضـع نصًّـا مكتوبًـا فـي بدلـة كل مشـهد مـن مشـاهد فيلـم «الأحمـر والأسـود». ومـن جهـة أخـرى تكثـر السـينما السـوفييتية مـن اسـتخدام العناويـن التفسـيرية فـي الأفـلام المسـماة «الفنية - التسـجيلية» التي تتطلـب - نظـرًا لكونهـا سـردًا لاكتشـافات علميـة أو لأحـداث تاريخيـة - كثيـرًا مـن التفسـيرات. ومـن المؤكـد أن هـذا الاسـتخدام للعناويـن التفسـيرية تبـرره أسـباب تربويـة أو توضيحيـة جديـدة، وإن كان يبـدو أن مـن الأفضـل الالتجـاء إلـى تعليـق منطـوق، يكـون أقـل مجافـاة للحرفيـة السـينمائية. وهنـاك طريقـة أخـرى يجـري اسـتخدامها تقـوم علـى إظهـار عناويـن الصحـف أو صفحـات مـن

كتب يكون نصها معلنًا عن مضمون الحدث البصري أو معلقًا عليه أو بديلًا منه، أو صفحات من دفتر يوميات خاصة لأبطال الحدث. هكذا يظهر ساشا جيتري في فيلم «قصة غشاش» وهو يكتب مذكراته بحيث يسعنا أن نقرأ في بداية كل مشهد السطور الأولى مما يكتب، قبل أن يستمر سير الحكاية، بصوت صادر من خارج الكادر. ومنذ سنة 1929 في فيلم "ثلاث صفحات من كراسة يوميات" الذي أخرجه بابست لعبت هذه الصفحات الثلاث دورًا هامًّا في الحدث، إذ حملت إلى مجلس أسرة، مصدوم في شعوره، الدليل على أن صبي صيدلية لهجًا مقدامًا قد أغوى فتاة مسكينة. وأقرب من هذا إلينا فيلما "السمفونية الريفية" و"يوميات قسيس ريفي" اللذان يستخدمان يوميات تتم كتابتها أمام أعيننا كرابطة بين المشاهد ولازمة زمنية لها.

والطريقة التي كانت منذ عهد قريب من خصائص السينما الصامتة والتي تقوم على إظهار الخطاب أو الورقة التي تسلمتها إحدى الشخصيات على الشاشة تكون الآن جزءًا من القاموس الشفوي الذي يستعين به المخرجون. فما أسهل التماس الحجة لظهور الخطابات أو قراءتها بصوت عالٍ. وسأذكر مثالين للدور الذي لم يعد تفسيريًا فحسب بل دراميًا، والذي يمكن أن تلعبه قراءة الخطاب في سير الرواية: ففي فيلم "كنز سييرا مادري" يقف ثلاثة من الباحثين عن الذهب على حقيقة شخصية الدخيل الذي كان يريد الدخول معهم في شركة واحدة، بقراءتهم لخطاب عثروا عليه في

ملابسه بعد أن صار جثة هامدة. وبطريقة مماثلة، يفهم بحارة فيلم "الرحلة الطويلة" أن الرجل الذي كانوا يحسبونه جاسوسًا هو في حقيقته ضابط جرد من رتبته، وذلك عندما يفحصون خطابات موجهة إليه من زوجته. ومن بين الطرق ذات الطابع الصوتي، ينبغي أن نذكر أن التعليقات المنطوقة التي تأتي من "خارج الكادر" كليًا أو جزئيًا، أي أن التعليق لا يقدم كلمات شخص يتكلم على الشاشة. وفي وسعنا أن نميز من هذه التعليقات "الموضوعية" تلك التي تتم "بضمير الغائب" أي التي لا يساهم المعلق فيها بنفسه في الحدث (كما في فيلم "الغرباء في البيت" أو في فيلم "مجد آل أمبرسون" وفي كل الأفلام التسجيلية) وتلك التي تتم "بضمير المتكلم"، أي عندما يكون المعلق هو إحدى شخصيات الحدث. ويبدو أن ساشا جيتري كان أحد رواد هذا النوع في فيلمه "قصة غشاش". وفي فيلم "تأمين ضد الموت" يروي موظف التأمين القاتل حكايته، بينما يتولى الرواية في فيلم "شارع الغروب" الصحفي الذي يجده البوليس ميتًا في حوض الاستحمام ببيت النجمة القديمة. وينبغي آخرًا أن نشير إلى حالة نادرة تقوم على إبراز المونولوج الداخلي الذي يدور في أعماق شخص، لإتاحة فهم أفضل للحدث: وبالرغم من أن هذه الكلمات تلقيها على الشاشة إحدى شخصيات الدراما فإننا لا يسعنا على الإطلاق أن نلحقها بالحوار العادي. ونجد مثالًا لهذه الحالة في فيلم "كنز سييرا مادري" في اللحظة التي يعاني فيها عقل "دوبز" من حرارة الصحراء

المتلظية فيعبر عن خشيته من أن يسرقه رفاقه بمونولوج انفرادي. وهذا الخاطر، الذي يبرره عنصر من عناصر الدييجيزية، لا يبدو مغرقًا في الغرابة، رغم ما يذكرنا به من نجوى النفس المسرحية، عندما يكلم الممثل نفسه ويجادل ضميره على طريقة أبيات الشعر المأثورة في مسرحية "السيد" (للشاعر الفرنسي كورنيل).

أما المجموعة الثانية من طرق السرد الروائي فإني أدعوها ذاتية لسببين أولهما أن الغرض منها هو تجسيم المضمون العقلي لشخصية، على الشاشة وأمام عين المتفرج، وثانيهما لكونها تفعل ذلك بالإساءة إلى "الدقة الواقعية" وإلى الصدق التمثيلي للصورة أو إلى التسلسل الطبيعي للرواية: إما بأن تدخل في الفيلم صورًا لا تنتمي إلى الدييجيزية، وهي طريقة تعتبر من خصائص السينما الصامتة (في فيلم "الأم" توحي لقطة لحقل محروث بحنين الفلاح السجين)، أو بالتجائها إلى وسائل فنية مبنية على خدعة (في فيلم "أول المربوطين في الحبل" يعبر اكتساء المنظر بعدم الوضوح الضبابي عن دوار الرجل الذي يتسلق الجبل، أو باستخدام مؤثرات غير معقولة مستندة إلى استخدام غير واقعي لعناصر الدراما (في فيلم "عطلة نهاية الأسبوع المفقودة" يظهر على الشاشة خفاش ليس في الحقيقة غير هلوسة بصرية لبطل الرواية الذي ساء حاله). وبينما كانت الطرق التي استعرضناها في البداية درامية قبل كل شيء، نجد أن هذه الطرق التي تتناولها الآن ذات نزعة سيكولوجية أكثر دقة، إذ

أنهـا تعبـر عـن حالـة ضميـر أو عـن مكنـون ذلـك الضميـر، دون أن تكـون متعلقـة بالمفهـوم العـادي للواقـع، بـل منبعثـة مـن حالـة إن لـم تكـن مرضيـة فهـي علـى الأقـل خارجـة عـن الوعـي الصافـي المسـيطر علـى نفسـه، أو علـى هامـش هـذا الوعـي. و"الحيـل" السـينمائية المسـتخدمة هـي: عـدم الوضـوح، والمسـح، والإبطـاء، والإسـراع، والتركيـب البصـري أو السـمعي، وتشـويه الصـورة والصـوت. وطـرق الإدخـال البحتـة، أي القطـع الصريـح، والمـزج، والاختفـاء والظهـور التدريجييـن وحركـة الكاميـرا إلـى الأمـام.

وينبغـي أن نضيـف إلـى هـذا - وإن تكـن الأمثلـة علـى هـذه الحالـة نـادرة - التغييـر التدريجـي فـي إضـاءة الديكـور الـذي يكـون الغـرض منـه هـو الإيحـاء بالانتقـال إلـى مسـتوى واقعـي آخـر (حلـم أو هلوسـة أو حالـة غيـر محـددة). ففـي فيلـم "عـارض الظـلال" يحـدث الانتقـال مـن جلسـة الظـلال الصينيـة إلـى مقتـل الشـابة علـى يـد زوجهـا الغيـور (أهـو مقتـل متخيـل؟ أهـو حلـم؟) بتغيـر غريـب وغيـر محسـوس فـي الأنـوار. وفـي فيلـم "مصـاص الدمـاء" عندمـا يـرى البطـل صاحـب القصـر وهـو يدخـل عليـه فـي حجرتـه (وهـو الـذي سـيلتقي بـه فيمـا بعـد) تضـاء الحجـرة بنـور يتوضـح فيهـا رويـدًا رويـدًا ويـكاد يكـون شـيطانيًا، ويظـل مصـدره مجهـولًا. أمـا بطـل إحـدى حكايـات فيلـم "فـي قلـب الليـل" فهـو يقـرأ فـي الليـل فـي فراشـه، وفجـأة تتلاشـى الأصـوات الحقيقيـة وينسـل نـور مـن الخـارج، فيقصـد الرجـل النافـذة وهـو فـي حيـرة مـن أمـره، فيجـد أن النهـار

قـد بـزغ فـي الخـارج وأن حـوذي عربـة صغيـرة يشـير إليـه داعيًـا إيـاه فـي غمـوض أن يتبعـه، لكنـه يتعلـق بالرؤيـا ويعـود إلـى الرقـاد، فيعـود الواقـع بظلمتـه وأصواتـه. وهنـاك اسـتخدامات أخـرى للطريقـة نفسـها ولكنهـا أكثـر بدائيـة: ففـي فيلـم "لقـاء قصيـر" نجـد أن حـركات الكاميـرا إلـى الأمـام فـي اتجـاه لـورا، فـي لحظـة الانتقـال إلـى المونولـوج الداخلـي، تصحبهـا إعتـام فـي الديكـور المحيـط بهـا. وفـي اللحظـة التـي يحـاول فيهـا "العبيـط"، مسـتعينًا بكلمـات المسـيح، أن يقنـع العاشـق الغيـور بالتخلـي عـن حقـده، تحيـط إضـاءة خاصـة وجهـه بهالـة مـن النـور شـبيهة بهالـة القداسـة. وعندمـا يرحـل "ويلـي" بالعربـة فـي طريقـه إلـى الانتحـار، يظهـر أخـوه "بـن" علـى المقعـد إلـى جانبـه فـي نـور خـارق يبـرز طابـع الهلوسـة فـي وجـوده (فـي فيلـم "وفـاة بائـع متجـول"). وأخيـرًا، فـي فيلـم "المتعطلـون"، يخلـع نـور، مـن أسـفل إلـى أعلـى وغيـر معقـول مـن الناحيـة الدييجيتيكيـة، مظهـرًا شـيطانيًّا علـى وجـه الممثـل العجـوز وهـو يدعـو المؤلـف الدرامـي إلـى الذهـاب معـه إلـى رصيـف البحـر.

وفـي الإمـكان اسـتخدام كل هـذه الطـرق بطريقـة "واقعيـة" أو "ذاتيـة" عندمـا تتخـذ الكاميـرا وجهـة نظـر الشـخصية ونـرى علـى الشاشـة مـا يفتـرض أنـه يـراه أو يحـس بـه، أو بطريقـة "غيـر واقعيـة" (أو موضوعيـة) إذا كانـت الشـخصية تظهـر بنفسـها فـي اللقطـة التـي تجسـم مضمونهـا العقلـي، وتكـون وجهـة نظـر الكاميـرا عنـد ذلـك هـي نفـس وجهـة نظـر المتفـرج الـذي يجـد أمـام عينيـه فـي نفـس الوقـت البطـل والشـيء أو

المؤثـر الـذي يكـون موقفـه النفسـاني الراهـن. وهـذه الجـرأة فـي التعبيـر ذات أهميـة بالغـة، وأنـا أدعوهـا "غيـر واقعيـة" نظـرًا إلـى المسـتوى المـزدوج للواقـع الـذي يسـتند إليـه مضمـون مثـل تلـك اللقطـة: فنحـن فـي الواقـع نـرى الشـخصية مباشـرة، ونـرى فـي الدرجـة الثانيـة، لكـن فـي نفـس الوقـت، نوعًـا مـن الإدراك لإدراكهـا الذاتـي ومضمونهـا العقلـي.

وسـوف أسـتعرض عـددًا مـن أنـواع السـلوك السـيكولوجية ذات الطابـع الداخلـي التـي اسـتطاعت السـينما عرضهـا عرضًـا "خارجيًّـا" وجعلهـا بصريـة، بوسـائل متنوعـة. ولنحـدد فـوق هـذا أن الأمـر قـد يتعلـق بعـرض مضمـون عقلـي محـدد (فكـرة - ذكـرى) أو بإثـارة موقـف نفسـاني عـام (دوار - مـوت). وسـأحاول فـي نطـاق الإمـكان أن أقـدم لـكل مـن رءوس الموضوعـات التـي أذكرهـا أمثلـة لطريقتـي المعالجـة اللتيـن أعتقـد أننـي حددتهمـا منـذ لحظـة: المعالجـة الواقعيـة والمعالجـة غيـر الواقعيـة.

الحلم

يتضمـن فيلـم «بيـت الدكتـور إدوارز» مشـاهد جميلـة لأحـلام صورهـا «سـلفادور دالـي». كمـا أن بطـل فيلـم «بعـد الغـروب يأتـي الليـل» يـرى فـي الحلـم عيونًـا مفقـوءة ولهبًـا وثعابيـن. وفـي اتجـاه غيـر واقعـي فـي هـذه المـرة، نذكـر مشـاهد الكابـوس فـي فيلـم «الرحمـة لهـم». ويتضمـن فيلـم «آخـر الرجـال» حلمًـا نـرى فيـه وجـه البـواب المشـوه متراكبًـا مـع صـورة منبعجـة للبـاب الـدوار فـي الفنـدق الـذي يعمـل بـه. بينمـا نـرى

فـي فيلـم «قضيـة الملاييـن الثلاثـة» رجـلًا يحلـم بـأن لصوصًـا يهاجمـون خزانـة أموالـه، فنـرى عمليـة السـرقة تظهـر متراكبـة علـى المنظـر الكبيـر لوجـه النائـم. وأخيـرًا نجـد فـي فيلـم «مصـاص الدمـاء» أن المخـرج «درايـر» قـد اتبـع طريقـة غريبـة (مبتدئًـا بـازدواج فـي الشـخصية حصـل عليـه بتراكـب صورتيـن) فـي تجسـيد حلـم للبطـل، الـذي كان يـرى نفسـه محمـولًا فـي نعـش علـى أكتـاف أربعـة رجـال، وبعـد انتقـال ذاتـي، يختفـي الظهـور المسـبب عندمـا تدخـل الشـخصية الثانيـة للبطـل فـي شـخصيته. (ونحـن نذكـر أن فيلـم «العربـة الشـبح» قـد اسـتخدمت فيـه هـذه الطريقـة علـى نطـاق واسـع).

أحلام اليقظة

فـي فيلـم «مـدام بوديـه المبتسـمة» تتصفـح البطلـة ألبومًـا للموضـات وتتصـور لاعـب تنـس مغريًـا يطـرد زوجهـا المسـتبد. أمـا بطـل فيلـم «حـوادث وأخبـار» فهـو يفكـر فـي قتـل عشـيق زوجتـه، فنـرى الجريمـة المتخيلـة وهـي تحـدث علـى طريقـة العـرض البطـيء ويتخيـل العريـس الشـاب فـي فيلـم «قبعـة الخـوص الإيطاليـة» أن الرجـل العسـكري سـريع الغضـب يحطـم فـي تلـك اللحظـة كل مـا فـي مسـكنه، ونـرى أثاثًـا يطيـر مـن النافـذة بطريقـة العـرض البطـيء ثـم أثاثًـا آخـر يخـرج وحـده إلـى الشـارع بطريقـة العـرض السـريع. وتفكـر إحـدى شـخصيات فيلـم «الهـارب» فـي الانتحـار فنـرى الرجـل وهـو يقـذف بنفسـه إلـى المـاء، فـي بـطء. أمـا «أمبرتـود» فإنـه يفكـر فـي الانتحـار بعـد أن أرهقـه البـؤس، وإذ ينظـر مـن نافـذة حجرتـه تظهـر لنـا

فـي حركـة أماميـة سـريعة، بـلاط الشـارع فـي لقطـة مـن أعلـى ومنظـر قريـب ويتخيـل قائـد الأوركسـترا الغيـور فـي فيلـم «معبـودي الخائـن» ثلاثـة أنـواع مـن الانتقـام، للتخلـص مـن زوجتـه التـي يعتقـد أنهـا خائنـة، وكل انتقـام منهـا يتـم إدخالـه بحركـة أماميـة طويلـة مـن الكاميـرا تدخـل عينـه فـي الـكادر فـي منظـر كبيـر جـدًا ثـم يختفـي المشـهد المتخيـل تدريجيًـا، أمَّـا أمثلـة العـلاج غيـر الواقعـي فهـي أنـدر كثيـرًا، فضـلًا عـن أنهـا أكثـر افتعـالًا مـن وجهـة نظـر اللغـة، والسـينما الصامتـة زاخـرة بالمشـاهد التـي تتجسـد فيهـا فكـرة شـخص أمـام البطـل: فـإن المخـرج «زيـكا» عندمـا أراد أن يظهـر أن «دريفـوس»، وهـو سـجين فـي جزيـرة الشـيطان، يفكـر فـي أسـرته البعيـدة، جعـل زوجتـه وأولاده يظهـرون أمامـه بيـن نباتـات خضـراء وهـم حزانـى (فيلـم «قضيـة دريفـوس»). وتأثيـر «مليـيـس» و«لوحاتـه» ظاهـر فـي هـذا العمـل، الـذي لـم يكـن نتيجـة جـرأة فـي الإخـراج. أمـا مـا فعلـه «ليربييـه» فـي فيلـم «إلـدورادو» فهـو أكثـر أصالـة ومطابقـة للفـن السـينمائي: إذ أن مغنيـة الكباريـه إيـف فرانسـيس وهـي غائبـة الفكـر وسـط رفاقهـا، تظهـر فـي منظـر تأثيـري غيـر واضـح[1] كمـا لـو كانـت وجهـة نظرهـا (إذ تنظـر إلـى لا شـيء) قـد انتقلـت إلـى صورتهـا هـي نفسـها. وفـي فيلـم «قـارة الأطلنطيـد المفقـودة» يتراكـب شـبح الزوجـة مـع المنظـر الكبيـر لوجـه البحـار الـذي يخيـل إليـه أنـه يراهـا وهـو يسـبح تحـت المـاء. وهنـاك مثـال آخـر مـن فيلـم «حـب مـن نـار» حيـث تتضمـن اللقطـة الواحـدة صـورة البطلـة وهـي

---

(1) سادول: تاريخ فن السينما - صفحة 158 (صورة).

تشـرب الشـاي وصـورة الفناجيـن الثلاثـة الضخمـة التـي ترمـز إلـى رعبهـا مـن الفكـرة التـي تسـاورها والقائمـة علـى أن زوجهـا يـدس لهـا السـم. أمـا مـن الناحيـة الصوتيـة فـإن أفلامًـا عديـدة تجسـد انبثـاق ذكـرى أو خاطـر فـي ضمير شـخص بصـوت مـن خـارج الـكادر يكـرر كلمـات سـبق للشـخص أن سـمعها فيمـا مضـى، أو يعبـر عـن الفكـرة التـي تخطـر لـه فـي تلـك اللحظـة. ففـي فيلـم «المليـون» تعلـق أغنيـة مـن خـارج الـكادر علـى جـدل الضميـر بيـن البطليـن اللذيـن تصطـدم صداقتهمـا بالمصلحـة الشـخصية لـكل منهمـا. وفـي فيلـم "مصائـر" نسـمع الأصـوات التـي تملـي علـى جـان دارك رسـالتها المنقـذة. وفـي "ملـح الأرض" يسـمع رامـون مـرة أخـرى - وهـو خـارج للصيـد - كلمـات إسـبيرانزا وهـي تلومـه علـى عمـى بصيرتـه، فيدفعه شـعوره بخطئه إلـى العودة للانضمـام إلـى زملائـه المضربيـن. وقـد ذكـرت فيمـا سـبق (فـي فصـل الظواهر الصوتيـة) التوليـف الصوتـي الجـريء الـذي نفـذه بودوفكيـن والـذي يعبـر عـن اضطـراب امـرأة بتراكـب صـورة موكـب غيـر متحـرك مـع ضجـة قطـار يبـدأ فـي التحـرك. وفيمـا يلـي اسـتخدام (أكثـر التزامًـا للتقاليـد) اللزمـة الموسـيقية للآلـة الغامضـة فـي فيلـم "ذو الـرداء الأبيـض". ففـي اللحظـة التـي يغـادر فيهـا المصنـع الـذي طـرد منـه، فـي نهايـة الفيلم، ويبتعـد مثقـلًا بهمه، نسـمع اللزمة المدهشـة، فجـأة ونـرى الرجـل يسـرع فـي خطـاه... فـي طريـق البحـث عـن معمـل آخـر. وأخيـرًا نذكـر المشـهد الصامـت الطويـل، الآسـر، الـذي تتسـاءل خلالـه تيريـز فـي فيلـم "ذهـب نابولـي" عمـا إذا كانـت سـتعود إلـى بيـت

الرجـل الـذي أذلهـا وينتهـي المشـهد بـأن تسـمع، مـن خـارج الـكادر أغنيـة "نانـي" التـي ترمـز إلـى فرحـة الحيـاة وتوضـح أن المـرأة الشـابة متأهبـة النفـس لشـراء أمنهـا المـادي بثمـن ذلهـا الفظيـع.

الدوار

الأمثلـة وفيـرة. ففيمـا عـدا مثـال «أول المربوطيـن فـي الحبـل» الـذي سـبق ذكـره، أذكـر مشـهدًا مـن الفيلـم المشـهور «متنوعـات» حيـث يعبـر عـن خـوف البهلـوان فـي قبـة السـيرك بعـدد كبيـر مـن العيـون الماردة التـي تـدور، ويعبـر عـن دواره بضبـاب مضـيء. والثائـر الأيرلنـدي فـي فيلـم «ثمانـي سـاعات مـن إيقـاف التنفيـذ» - عندمـا يفاجئـه الهـواء الطلـق بعـد الأشـهر الطويلـة التـي قضاهـا حبيسًـا - يصيبـه الـدوار، ويصـور اضطرابـه بحـركات بانوراميـة ماسـحة وصـور غيـر واضحـة تطمـس صورتـه نفسـها.

الإغماء

يصـور فـي أغلـب الأحـوال بصـورة قليلـة الوضـوح. ففـي فيلـم «سـيدة البحيـرة» يعـود «البطـل/ الكاميـرا» إلـى صوابـه بعـد ضربـة قاضيـة، فينطبـع ذلـك التأثـر علـى وجـه زميلـه. وهنـاك مؤثـر مماثـل فـي فيلـم «حقيقـة بيبـي دونـج» فـي اللحظـة التـي يخـرج فيهـا فرنسـوا مـن النـزع الأخيـر، وإن كانـت صورتـه مندمجـة فـي اللقطـة. وهـذه الطريقـة غيـر الواقعيـة نفسـها نجدهـا فـي فيلـم «طفلـة» الـذي أخرجتـه «جرميـن دولاك»: رجـل أصابتـه دوخـة بتأثيـر المخـدر، فتـزداد قلـة وضـوح صـورة وجهـه كلمـا زاد غيابـه عـن وعيـه.

يكـون الأمـر هنـا متعلقًـا بهلوسـة عقليـة راجعـة إلـى حالـة بدنيـة أو نفسـية غيـر طبيعيـة. فعندمـا تسـحب الوظيفـة مـن بـواب «آخـر الرجـال» ويحـال إلـى العمـل فـي دورات الميـاه، يسـرق الـزي الرسـمي الجميـل الـذي كان يلبسـه قبـل نكبتـه حتـى يتمكـن مـن ارتدائـه فـي حفـل زواج ابنتـه، لكـن الفـزع يسـتولي عليـه فيخيـل إليـه أنـه يـرى، وهـو يهـرب، جـدران البيـوت وهـي تتداعـى وتتسـاقط فوقـه. وفـي فيلـم «ثمانـي سـاعات مـن إيقـاف التنفيـذ»، يخيـل إلـى البطـل الجريـح اللائـذ بمرسـم رسـام أنـه يـرى صـورًا تنفصـل مـن الجـدران وتحيـط بـه وكأنهـا جمهـور يسـوده الاهتمـام والفضـول. والبارانويـا تجعـل «إيـل» الـذي تنهشـه الغيـرة يعتقـد أنـه موضـع سـخريات المؤمنيـن المحتشـدين فـي الكنيسـة والقسـيس نفسـه، ويتضمـن «البحـث عـن الذهـب» مثـالًا طريفًـا للمعالجـة غيـر الواقعيـة للهلوسـة، عندمـا يخيـل إلـى الرجـل الضخـم الجثـة الباحـث عـن الذهـب، الجائـع، أنـه يـرى شـابلن وهـو يتحـول إلـى دجاجـة، فـإن شـابلن لـم يعبـأ هنـا بالواقعيـة وأظهـر - فـي نفـس اللقطـة - الرجـل والدجاجـة. وقـد ذكـرت حالـة مدمـن الخمـر فـي «عطلـة آخـر الأسـبوع المفقـودة» الـذي يـرى علـى الحائـط خفاشًـا. وفـي فيلـم «روبنسـون كـروزو» للمخـرج «بونويـل» نشـاهد البطـل وهـو صريـع الحمـى عندمـا يـرى أبـاه يظهـر لـه، ثـم يخيـل إليـه أنـه ضحيـة تعذيـب

تانتالـي[1]، ثـم يغـدو فريسـة هلوسـة سـمعية ويتصـور أنـه يسـمع رفاقـه القدامـى يغنـون فـي مغارتـه. وأمثلـة الهلوسـة السـمعية وفيـرة أيضًـا فالقاتـل فـي فيلـم «الشـارع الأحمـر» يسـمع صـوت المـرأة التـي قتلهـا وهـي تسـأل حبيبهـا النجـدة، وينتهـي بـه الأمـر إلـى أن يشـنق نفسـه. وفـي اللحظـة التـي يطـارد فيهـا الجمهـور الثائـر (الـذي لا نـراه) الممرضـة فـي فيلـم «الغـراب» نسـمع الصيحـات المطالبـة بموتهـا، بقـوة غيـر معقولـة لكنهـا توحـي برعـب المـرأة. وبنفـس الطريقـة، فـي نهايـة فيلـم «الحبـل المتزايـد» صفـارات سـيارات الشـرطة إلـى درجـة غيـر حقيقيـة فتعبـر عـن قلـق القتلـة. وقـد تحقـق نفـس المؤثـر بأجـراس القـرى، عندمـا كان الفـلاح السـارق والمجـرم علـى وشـك السـقوط فـي الهاويـة، فـي فيلـم «عيـد الفصـح الدامـي». وأخيـرًا نذكـر المؤثـر الصوتـي الفائـق القـوة فـي فيلـم «بعـد الغـروب يأتـي الليـل» إذ يفتـح الطالـب صنبـور الغـاز بغـرض الانتحـار، ولا تتوقـف حـدة الصفيـر عـن التزايـد مـع اضطـراب البطـل العقلـي، بالرغـم مـن أن الكاميـرا تبتعـد.

الموت

إن التعبيـر عـن المـوت علـى الشاشـة بطريقـة ذاتيـة نـادر الحـدوث، وقـد ذكـرت مـن قبـل مثـال فيلـم «المأخـوذ» الـذي نـرى فيـه المجـرم يديـر

(1) التعذيب هنا منسوب إلى "تانتال" وهو ملك ليديا الذي تلقى من الآلهة زيارة فقدم لهم أعضاء ابنه بيولوبس، كي يمتحن ألوهيتهم، فحكم عليه جوبيتر بأن يعيش حياته كلها في ظمأ حارق وجوع ناهش، وسط نهر لا تبلغ شفتاه ماء، وفي ظل أشجار مثمرة تتعالى أغصانها كلما أراد أن يقطف من فاكهتها. (المترجم).

مسدسـه نحـو وجهـه (العدسـة) ويطلـق النـار. وفـي فيلـم «رجـل الغـرب» كان التعبيـر عـن مـوت القاضـي «روي بيـن» بصـورة المغنيـة الجميلـة «ليلـي» الواقفـة أمامـه، وهـي تنطمـس وتتضـاءل علـى الشاشـة. وفـي مسـتهل فيلـم «بـرج الطموحيـن» يمـوت الرأسـمالي «بـولارد» فجـأة فـي الشـارع، فتبيـض الشاشـة وتخلـو وتخفـت الأصـوات حتـى السـكون. وعلـى العكـس مـن ذلـك نجـد المـوت «مموضعًـا» بطـرق تراكـب مـع صـورة الضحيـة: ففـي فيلـم «ضـوء مصبـاح الشـارع» تـدق سـاعة حائـط فـي اللحظـة التـي تخنـق فيهـا امـرأة مـن صاحبـات الدخـل، فنسـمع دقـات السـاعة محدقـة كمـا لـو كانـت مسـجلة بسـمع المحتضـرة نفسـها لهـا فـي تلـك اللحظـة. وفـي اللقطـة الأخيرة مـن فيلـم «أجـر الخـوف»، يرمـز إلـى مـوت «جـو» بصـراخ نفيـر سـيارة النقـل الـذي يخفـت ويتلاشـى تدريجيًّـا علـى نحـو مفجـع بينمـا نـرى وجـه الرجـل الـذي تلعقـه ألسـنة اللهـب.

وينبغـي لـي آخـر الأمـر أن أقـف وقفـة متمهلـة عنـد طريقـة فريـدة فـي أهميتهـا غرضهـا "موضعـة" الصـوت الداخلـي لشـخصية تظهـر علـى الشاشـة: فهنـا يسـتخدم "الصـوت مـن خـارج الـكادر" الـذي يطابـق بشـكل محسـوس الاسـتخدام الذاتـي للكاميـرا. وقـد كتـب شـارتييه: إن المونولـوج فـي فيلـم "لقـاء قصيـر" مسـتخدم بطريقـة فائقـة الابتـكار، إذ أنـه لا يطابق حكايـة تؤديها الشـخصية الرئيسـية، بـل هـو نسـخ مباشـر لمونولوجـه الداخلـي. وعندمـا نـرى علـى الشاشـة وجـه سـيليا جونسـون المغلـق وهي جالسـة فـي مواجهـة زوجها المنهمـك فـي حـل لغـز مـن ألغـاز الكلمـات المتقاطعـة، فإننـا نسـمع أفكارها،

أو بالأحـرى نسـمع - دون أن تتحـرك شـفتاها - صوتهـا وهـو يلفـظ الكلمـات التـي تعبـر عـن أفكارهـا. وعندمـا تكـف لـورا جيسـون عـن الإصغـاء إلـى ثرثـرة صديقتهـا السـخيفة، يحـدث اختفـاء صوتـي يكتـم كلمـات الصديقـة، ونسـمع المونولـوج الدائـر فـي أعمـاق نفـس لـورا نفسـها. إن فيلـم "لقـاء قصيـر" يحدد تاريخًـا بالنسـبة إلـى وسـائل التعبيـر السـينمائية، فهـو أول فيلـم، فيمـا أعلـم، اسـتخدم مـن أولـه إلـى آخـره طريقـة الصـوت مـن خـارج الـكادر للترجمـة المباشـرة عـن أفـكار الشـخصية الرئيسـية"[1].

ومـن الحـق أن "دافيـد لين" كان أول من اسـتخدم هذه الطريقة اسـتخدامًا منهجيًـا وكامـل النجـاح، لكنـي أعتقـد، مـا لـم أكـن مخطئًـا، أن الفضـل يرجـع إلـى أورسـون ويلـز فـي البـدء باسـتخدام هـذه الطريقـة التعبيريـة الجديـدة فـي فيلـم "مجـد آل إمبرسـون" سـنة 1942 فـإن "أوجيـن" الـذي يكتـب إلـى "إيزابيـل" يقـرأ علـى نفسـه (دون أن تتحـرك شـفتاه) الجـزء الأول مـن الخطـاب الـذي يكتبـه، وبعـد ذلـك ننتقـل بمزج بيـن المنظريـن إلى بيـت المرسـل إليها. وقـد نـرى، ولنـا فـي ذلـك الحـق، أنـه لا يوجـد هنـا إلا "حيلـة" غرضهـا تعريـف المتفـرج بمضمـون الخطـاب. وهكـذا يبـدو لنـا أن مـن الواجـب إرجـاع أبـوة الطريقـة إلـى هتشـكوك: ففـي مسـتهل فيلـم "ظـل مـن الشـك" يحـدث القاتـل شـارلي نفسـه فـي حجرتـه التـي يراقبهـا رجـلان مـن الشـرطة بقولـه: "إنكـم لا تعرفـون شـيئًا". وهـذا الاسـتخدام للمونولـوج الداخلـي هـو هنـا حقًـا أشـد قـوة

(1) مجلة السينما - العدد 4 يناير 1947 صفحات 33 - 34.

وأخصب من استخدام ويلز للطريقة نفسها ومنذ "لقاء قصير" قل استخدام هذه الطريقة نسبيًّا، رغم قدرتها التعبيرية، ورغم احتفاظها بقدرتها. وقد استخدمها لورانس أوليفييه في مونولوج "هملت" الشهير في لحظات أخرى عديدة في الفيلم. كما استخدمتها بيكر حديثًا في فيلم "لا تلمس المال" استخدامًا قصيرًا لكنه مثير، على حين استخدمها دوفيفييه ليعرفنا بأزمة الضمير عند النائب العام أندرجاست وهو يتساءل عما إذا كانت هناك غلطة قضائية في "قضية موريزيوس". ويبدو على أية حال أن هذه الطريقة تحمل إلى الفيلم ذلك "البعد السيكولوجي" الذي تكلمنا عنه، إذ أنها تتيح للمخرج إمكانية التعريف بالأفكار الحميمة لشخصياته دون المجازفة بالسقوط في غير المعقولية في التعبير وهذه - على سبيل المثال - هي حالة فيلم "الأحمر والأسود" حيث كان في الإمكان أن يفلت منا جانب كبير من سيكولوجية بطل "ستندال" لو لم يلجأ المخرج أوتان لاراه إلى الصوت من خارج الكادر للتعبير عن صراع الضمير الذي كان من المستحيل إظهاره بطريقة أخرى غير الكلام، وإلا سقط في جمالية السينما الصامتة.

ونجد هنا برهانًا آخر على صحة القانون الذي صغته في نهاية الفصل الخاص بالتوليف، فالمونولوج الداخلي عند الإفصاح عنه بهذه الطريقة على الشاشة يصير محرجًا للمتفرج نظرًا إلى أن كلام الشخص وهو وحده فيه نوع من المرض، وتنبعث منه رائحة الألاعيب المسرحية. أما المنظر الكبير فقد عودنا - على العكس من ذلك - على

قـوة نفـاذ فـي سـريرة الشـخصيات السـينمائية، إلـى الحـد الـذي يبـدو لنـا معـه أن مـن المعقـول أننـا "نسـمع" أفـكار الشـخص الـذي نـراه مسـتغرقًا فـي تفكيـر صامـت. وهكـذا تظهـر هنـا أيضًـا طريقـة "غيـر واقعيـة" ماديًّـا، كمـا لـو كانـت طبيعيـة، بمجـرد مـا تجـد تبريـرًا مـن وجهـة النظـر السـيكولوجية.

ومـن المفيـد فـي ختـام هـذا الفصـل، بـلا ريـب، أن نجمـل كل الطـرق الفيلميـة للتعبيـر عـن المضمـون العقلـي. والحـق أن هـذه هـي إحـدى المشـاكل البالغـة الصعوبـة التـي كان علـى السـينما أن تحلهـا، إذ بينمـا يسـع الروايـة المكتوبـة أن تخصـص عشـرات الصفحـات للتحليـل الدقيـق والحميـم للحظـة واحـدة مـن الحيـاة العقليـة لشـخص مـا، فـإن السـينما - المقضـي عليهـا بالتـزام جماليـة قائمـة علـى الرؤيـة الخارجيـة لألـوان السـلوك الموضوعي،ينبغـي عليهـا أن تبـذل غايـة جهدهـا فـي الإبانـة أو الإيحـاء بالصـورة والصـوت، وفـي أن تجسـد - مباشـرة أو بالرمـز - المضاميـن العقليـة البالغـة الخفـاء، والمواقـف النفسـانية البالغـة الدقـة.

وفيمـا يلـي تبويـب سـريع لهـذه الوسـائل التعبيريـة العديـدة، مع الإشـارة عرضًـا إلـى الأمثلـة التـي سـبق ذكـر معظمها:

1 - الكلمة الواقعية مستخدمة بطريقة واقعية:

(أ) الحالة الطبيعية: الحوار التقليلدي.

(ب) حالـة المـرض: المونولـوج المعـروض بعـد اسـتخراجه مـن سـريرة الشـخص (فيلـم «كنـز سـييرا مـادري»).

2 - الصوت من خارج الكادر:

(أ) كلمات:

كلمات الشخص المرئي على الشاشة: (مونولوج داخلي - فيلم "لقاء قصير").

كلمات شخص غير مرئي: التعبير عن الذكرى، أو الندم.

(ب) موسيقا:

موسيقا شارحة بوجه عام: تعبير عن الفرح أو الحزن... إلخ.

لازمة موسيقية: تعبير عن مضمون عقلي محدد (فيلم "ذو الرداء الأبيض").

أصوات: تصفيق الجمهور الذي يفكر فيه الملاكم الشاب (في فيلم "جو باريس").

3 - الوجه: تآلف أو تناقض مع الكلمات.

4 - الحركة: تآلف أو تناقض مع الكلمات.

5 - لقطة (أو مشهد أدخل بواسطة المزج أو بدونه، سريع أو بطيء أو معكوس):

تعبير عن أحلام اليقظة: فلاح يفكر في أرضه (فيلم "الأم").

شابلن في بيت مريح: (فيلم "الأزمنة الحديثة").

تعبير عن الذكرى: العودة إلى الوراء.

6 - تراكب: استخدمه «بابست» بكثرة في فيلم «أسرار نفس».

7 - الخدع:

(أ) عدم الوضوح: فيلم «أول المربوطين في الحبل».

(ب) مسح: فيلم «ثماني ساعات من إيقاف التنفيذ».

(ج) تشويه الصورة: فيلم «أجر الخوف».

(د) تشـويه الصـوت: ضجـة موسـيقا الجـاز فـي «بعـد الغـروب يأتـي الليـل» ونفيـر سـيارة الشـرطة فـي «الحبـل».

8 - حركات الكاميرا:

(أ) حركة إلى الأمام: فيلم «ظل من الشك».

(ب) حركة إلى الخلف: فيلم «المتعطلون».

9 - زوايا التصوير:

(أ) لقطات من أعلى.

(ب) أو من أسفل.

10 - كادرات رمزية بطبيعتها:

(كادر مائل، لقطة داخلية من وجه... إلخ).

أو بتكوينها (فيلم "جنون النساء").

11 - وجود شيء رمزي:

«سيفون المياه الغازية» يذرف الدموع - أو لبن يفور.

12 - مشهد درامي له دلالة رمزية كبيرة أو صغيرة:

ربطـة سـاق مفكوكـة - لهـاث قاطـرة - قطـار يصفـر - عـداد زمنـي تتزايـد ضرباتــه... إلخ.

13 - تجسيد واقعي في نفس اللقطة وفي نفس المسافة الديبجيتكية:

(أ) شخصية «مدموازيل جولي» - «وفاة بائع متجول»).

(ب) شيء: الفناجين، في فيلم «المقيدون».

(ج) حيوان: الدجاجة، في فيلم «البحث عن الذهب".

الفصل الثالث عشر

الزمن

«إن التجربة التي علمتنا كيف نميز أنواع الأبعاد، عمودية فيما بينها، لهدايتنا إلى المكان، لم تعلمنا إلا بعدًا واحدًا للزمن، على وجه التقريب. ومن خواص هذا البعد أننا ننسب إليه، بشكل إجمالي دائمًا، معنى فريدًا دقيقًا، بوصفه سريانًا بين الماضي والمستقبل...»[1]. هكذا كتب أبشتين. والحق أن الزمن قوة لا تقاوم ولا رجوع فيها، على الأقل الزمن الموضوعي والعلمي. فلا عودة من الدخان إلى النار، ولا من الرصاص إلى الراديوم. لكن الأمر يختلف بالنسبة إلى الإنسان عندما يسائل إدراكه الداخلي، الذي تظل معلوماته المبهمة، المتناقضة، غير قابلة لقياس مشترك دقيق. بل إنه يبدو في كثير من الأحيان أنه لا يوجد هناك زمن على الإطلاق، في ذهن يستغرقه الحاضر... وينشأ تقلب الزمن الذي نعيشه وغموضه عن أن زمن ال - "أنا" مدرك بحاسية داخلية معقدة وغير واضحة ولا دقيقة هي الإحساس الشخصي بالذات"[2].

---

(1) سينم الشيطان - صفحات 107 - 108.

(2) المصدر نفسه - صفحات 109 - 110.

وإذن فالإنسان يملك لأول مرة - إزاء منهج قياسي على هذا القدر من الشرود والتلاشي - وفي نفس الوقت على هذا القدر من التحكم أداة قادرة على السيطرة على الزمن. فالكاميرا يسعها حقًّا أن تسرع أو تبطئ أو تعكس سير الأحداث، وما قصر شهود العصور الأولى للسينما في الافتنان بهذه الإمكانيات المدهشة.

وللإسراع بالزمن بصفة خاصة فائدة علمية، فهو يسمح بجعل أشد الحركات بطئًا وأعسر الإيقاعات على التصور في نطاق الإدراك، مثل نمو النباتات وتكون البللورات. ولقد كان كوهين سيا على حق عندما كتب: "إن الكاميرا تجهل الطبيعة الميتة"[1]. وقد استخدمها «روكييه» في فيلم «فاربيك» لكي يركز في دقائق قليلة مسافات زمنية طويلة، وذلك بأن جعل ظلال المساء تعدو في سفوح التلال بسرعة اندفاع المياه المعتمة. ولقد كان الإسراع بالزمن، فوق هذا ومن وقت مبكر، مصدرًا للمؤثرات الكوميدية: ففي فيلم «أونيزيم الساعاتي» مثلًا، نرى البطل الراغب في الوصول السريع إلى وضع يده على ميراث، يخرب ساعة المرصد المنظمة، وهنا تتزايد سرعة كل الإيقاعات الزمنية بشكل خارق، فنرى طفلًا يولد ويغدو رجلًا في الحال. وقد رأينا حديثًا بطلة فيلم «امرأة تعلن عن نفسها» وهي نافذة الصبر من بطء العمال الذين ينقشون

---

(1) بحث في مبادئ فلسفة للسينم - صفحة 114.

اسـمها علـى لوحـة إعلانيـة، فنـرى الرسـامين عنـد ذلـك يعملـون بسـرعة مجنونـة تطابـق حلـم المـرأة الراغبـة فـي إنجـاز العمـل. لكـن الإسـراع بالزمـن يسـعه أيضًـا أن يخلـق مؤثـرات دراميـة غريبـة، بتجسـيده لعبـور الزمـن المنقضـي، مثـلًا بانطـلاق السـحب الجامحـة فـي السـماء (فـي فيلمـي "رجـل العاصفـة" و"الحيـاة تبـدأ غـدًا")، أو بخلقـه لجـو مـن الغرابـة، كانطـلاق العربـة العجيـب فـي بلـد الأشـباح، أو تعبئـة النعـوش التـي يقـوم بهـا مصـاص الدمـاء فـي فيلـم "نوسـفيراتو".

أمـا الإبطـاء بالزمـن فهـو يسـمح بـإدراك الحـركات الفائقـة السـرعة التـي لا تلتقطهـا العيـن المجـردة (رصاصـة مسـدس، أو أجنحـة مروحـة رفـاص فـي حالـة الحركـة)، لكـن في وسـعه أيضـا، في المجـال الدرامـي، أن يعطي إحساسًـا فريـدًا بالقـوة (العاصفـة المعروضـة ببـطء فـي فيلـم "رجـل العاصفـة") أو بالجهـد الضخـم المتصـل (ارجـع إلـى تجربـة بودوفكيـن التـي أدمـج فيهـا فـي مشـهد يمثـل رجـلًا يحصـد العشـب البليـل مناظـر كبيـرة مبطئـة لعضـلات ظهر الرجـل ومنجلـه الحاصـد[1] وهـذه الحيلـة تسـمح بمؤثـرات غنيـة ذات مدلولات متنوعـة: ففيمـا عـدا تلـك التـي سـبق ذكرهـا فـي الفصـل السـابق (وبخاصـة «الانتحـار» البطـيء فـي فيلم «الهـارب») أقدم هذيـن المثاليـن الطريفين: ففي فيلـم «عاصفـة علـى آسـيا» يصـدر الجنـرال الإنجليـزي أمـره بمطـاردة الأنصـار

---

(1) بحث في مبادئ فلسفة للسينما - صفحة 114.

السوفييت، وعند ذلك نرى كتيبة من الجنود تقوم بنصف دورة بطيئة. وهذا المؤثر الفني يعبر جيدًا عن عجز المحتل في صراعه المضاد للثورة. كما نعرف المشاهد المشهورة الرائعة لموكب الطلبة البطيء (مع موسيقا غريبة وساحرة من وضع «جوبير»، مسجلة بالمقلوب[1] في عنبر النوم المخرب في فيلم «صفر في السلوك» وهو مؤثر أراد به المخرج «فيجو» فيما يبدو - أن يعبر في نفس الوقت عن الغرابة الشاعرية للحلم والحنين إلى التمرد المستحيل.

وأخيرًا كان استغلال «عكس الزمن» في أغلب الأحوال كمصدر كوميدي. فمنذ سنة 1896 كان «لوميير» يستخدم هذه الوسيلة كي يظهر حائطًا متهدمًا وهو يعود إلى حالته السليمة وحده. كما استخدمها «رينيه كلير» للإيحاء باضطراب المحامي الشاب (في فيلم «خجولان») الذي يتخبط في مجرى أفكاره ويكرر دفاعه معيدًا ما ابتدأ به، وهنا نرى المشهد الذي سبق وصفه (الزوج يحمل أزهارًا إلى زوجته) وهو يدور بالمقلوب عدة مرات، وبسرعة متزايدة، تتناسب مع تفاقم اضطراب المحامي. وفي فيلم «مصاص الدماء» نجد أن الغرض من عكس الزمن هو دعم غموض الحكاية: فنحن نرى شبح رجل يجرف تراب الأرض بالمقلوب. وقد لجأ ساشا جيتري إلى هذه الطريقة لكي يجعل حرس قصر أمير موناكو يظهرون في شبه رقصة

(1) ذكره لندجرين - صفحة 138.

مـن رقصـات الباليـه (فيلـم «حكايـة نصـاب»). وقـد لجـأ ساشـا جيتـري إلـى هـذه الطريقـة لكـي يجعـل حـرس قصـر أميـر موناكـو يظهـرون فـي شـبه رقصـة مـن رقصـات الباليـه (فيلـم «حكايـة نصـاب»). وقـد اسـتعيدت هـذه الفكـرة فـي فيلـم قصيـر إنجليـزي أخـرج خـلال الحـرب ويظهـر فيـه الجيـش النـازي فـي صـورة مثيـرة للضحـك عـن طريـق توليـف بـارع جعلـه يـؤدي خطـوات مدروسـة علـى أنغـام موسـيقا الحانـات «اللامبـث ووك». ولنذكـر أن شـابلن اسـتخدم هـذه الحيلـة (بـدون أن يتنبـه المخـرج إلـى ذلـك) فـي فيلـم «يـوم دفـع الأجـور» عندمـا كان يكـدس علـى صقالـة قوالـب الطـوب التـي يقـذف لـه بهـا مـن الأرض أحـد زملائـه، فـي إيقـاع جهنمـي، فيلتقطهـا وهـو فـي أوضـاع غيـر معقولـة. ومـن جهـة أخـرى، نتذكـر بـلا ريـب أن فيلـم «هلـزا بوبيـن» يقـدم بضعـة أمثلـة لعكـس الزمـن، مسـتعصية علـى الشـرح. ولكـن أيزنشـتين اسـتخدم هـذه الطريقـة علـى نحـو أكثـر أصالـة وبغـرض تعبيـري فـي فيلـم «أكتوبـر»: ففـي اللحظـة التـي يتقلـد فيهـا كيرنسـكي زمـام السـلطة، فـي إبريـل 1917، يعـود تمثـال للقيصـر - كان قـد تـم إسـقاطة حديثًـا - إلـى قاعدتـه، دلالـة علـى أن حكـم الرجعيـة قـد بـدأ.

ونحـن نـرى إذن مـدى الحريـة التـي تقلـب بهـا السـينما الزمـن: وهـذه الخاصيـة يمكـن أن تجـر وراءهـا اختـلالًا كليًّـا فـي مبـدأ التتابـع وحتـى فـي مبـدأ السـببية، ومـا هـذه بأقـل خصائصهـا الشـيطانية. إن الفيلـم، بفضـل مـده الزاخـر بالصـور وعـدم اكتراثـه المطلـق بالزمـن، يشـبه إلـى حـد مذهـل مجـرى الوعـي والإحسـاس الذاتـي بالزمـن عنـد البشـر، فليـس مـن

المدهـش إذن أن يلعـب الزمـن فـي السـينما مثـل هـذا الـدور الكبيـر، لا كإطار للقيـاس فحسـب، بـل علـى الأخـص كعامل درامـي[1].

وينبغـي أن نلاحـظ فضـلًا عـن ذلـك - مـع "بـالاش" - أن التوليـف يدخـل مبـدأ ثلاثيًـا للزمـن:

- زمن العرض: مدة الفيلم.
- زمن الحدث: مدة الحكاية الدييجيتكية.
- زمـن الإدراك: الإحسـاس بالمـدة عنـد المتفـرج وهـو إحسـاس متغيـر وذاتـي إلـى أعلـى درجـة.

وينبغـي، فـي دراسـة الوسـائل التعبيريـة للزمـن فـي السـينما، أن نميـز بيــن التاريــخ والمــدة. وهنــاك طــرق كثيــرة لإيضــاح التاريــخ، علــى نحــو يتــراوح فــي دقتــه، لكنهــا فــي الحــق ليســت ذات أهميــة كبيــرة. فهنــاك، علـى سـبيل المثـال، الالتجـاء إلـى العناويـن التفسـيرية التـي توضـع علـى رأس الفيلـم أو علـى رأس المشـاهدة: "الأحـداث تـدور فـي باريـس فـي سـنة 1890". أو إلــى وجــود نتيجــة حائــط خاطفــة (مشــهد مــن فيلــم "طالمــا بقــي بشــر" يــدور فــي عشـية بيـرل هاربـور يحـدد تاريخـه وجـود «نتيجـة»

(1) فلنلاحظ أن السينما كانت دائمًا منجذبة إلى الحكايات التي تثير مسألة الزمن وتعبر بطريق مباشر أو غير مباشر عن رغبة البشر في التخلص من حتميته المستبدة. ولنذكر على سبيل المثال أقلام "باريس نائمة" (عالم يتوصل إلى وقف الزمن) و"حدث ذلك غدًا" (صحفي يتسلم كل مساء من شخصية غامضة نبوءة كاملة بما سيحدث في اليوم التالي) و"زوار المساء" رسل الشيطان يوقفون الزمن).

تحمـل تاريـخ 6 ديسـمبر 1941). أو إلـى إيمـاءة إلـى حـدث تاريخـي يكـون موعـده محـددًا بدقـة (تجنيـد أغسـطس فيلـم "أضـواء المسـرح") أو إلـى الاستشـهاد بحـدث ذي طابـع اجتماعـي (الكرنفـال) فـي فيلـم "المتعطلـون". أو إلـى وجـود أو غيـاب أثـر مـن الآثـار العامـة يكـون تاريـخ إنشـائه أو هدمـه معروفًـا (فـإذا كان هنـاك مشـهد يـدور بيـن بـرج إيفيـل وقصـر التروكاديـرو القديـم، فإننـا نعـرف أنـه يقـع بيـن عامـي 1889 و1936).

وأخيـرًا يكفـي نـوع الملابـس عمومًـا لحصـر الحـدث علـى وجـه التقريـب فـي الزمـن الحقيقـي لـه. أمـا فصـول السـنة فيوضحهـا المنظـر الطبيعـي (أوراق الشـجر الميتـة - الثلـج - إلـخ). بينمـا تحـدد السـاعة عنـد الحاجـة بسـاعة حائـط نراهـا أو نسـمع دقاتهـا.

والتعبيـر عـن "المـدة" أكثـر طرافـة، لأنـه يعتمـد علـى طـرق فيلميـة بحتـة واصطـلاح «المـدة» يحتمـل مفهوميـن مختلفيـن بشـكل محسـوس، فقـد يكـون المقصـود بـه هـو التركيـز علـى سـير الزمـن، وإبـراز انقضائـه، وفـي هـذه الحالـة نلغـي الأزمنـة الضعيفـة ونركـز الزمـن إلـى أقصـى حـد، بالالتجـاء إلـى وسـائل فنيـة قبـل كل شـيء. لكننـا علـى العكـس مـن ذلـك يسـعنا أن نجعـل غرضنـا التعبيـر عـن دوام الزمـن، وإبـراز الزمـن الـذي يـدوم، بتركيـز اللحظـات التـي لا يـدور فيهـا شـيء عملـي بـل التـي تكـون مدتهـا مفعمـة بالحيـاة وهنـا نلجـأ إلـى إيقـاع التوليـف للاتجـاه بهـذا الإحسـاس، وعلـى وجـه خـاص إلـى لقطـات طويلـة وقليلـة العـدد. وقـد سـبق لـي أن درسـت مثـال الأفـلام التـي مـن نـوع «شـبكة الصيـاد» (علـى

الأقـل بعـض المشـاهد) وعلـى الأخـص فيلـم "عطلـة السـيد هيلـو" وفيلـم "المتكبـرون" وفيلـم "المتعطلـون". وهنـاك مـع ذلـك وسـائل أخـرى غيـر التوليـف للتعبيـر عـن الإحسـاس بالمـدة وفقًـا للإحسـاس بهـا إحساسًـا ذاتيًـا: وقـد ذكـرت فيمـا سـبق الطريقـة التـي اسـتخدمها أبشـتين فـي فيلـم "سـقوط آل أوشـر" عندمـا جعـل الصـور تخفـق فيمـا يشـبه النبضـات كـي يصـور وقـع دقـات السـاعات الممـزق فـي ذهـن صاحـب القصـر المعتكـر. وفـي فيلـم "إيقـاع المدينـة" يصـور المخـرج "سكسـدورف" الإرهـاق البدنـي الـذي يسـبق العاصفـة بصـور نـاس خائريـن يتصببـون عرقًـا، مـع موسـيقا متأرجحـة ودوي متفاقـم لدقـات سـاعة. أمـا فـي فيلـم "الأم" فـإن قطـرات مـاء متسـاقطة مـن حنفيـة بإيقـاع ثابـت هـي التـي تخلـق الجـو المرهـق فـي السـهرة الجنائزيـة حـول جثـة الـزوج. وأخيـرًا يبـرز الانتظـار القلـق للرجـال المختفيـن فـي العربـة القاطـرة علـى إيقـاع لهـاث القاطـرة ذاتهـا، فـي فيلـم "معركـة الخـط الحديـدي".

وأعـود الآن إلـى التعبيـر عـن "الزمـن الـذي يمـر" الـذي كان التعبيـر عنـه سـببًا فـي ابتعـاث عـدد كبيـر مـن الوسـائل الفنيـة فـي شـتى النواحـي. فقـد يكـون غرضنـا أولًا مـا أسـميه وجهـة نظـر "موضوعيـة"، أن أن نواجـه الأحـداث بمنهـج قياسـي علمـي وذي هـدف اجتماعـي، وهنـا نلجـأ إلـى نـزع أوراق النتيجـة الواحـدة بعـد الأخـرى (فـي فيلـم "المـلاك الأزرق" ينتـزع الأسـتاذ آخـر الأوراق سـنة 1924 بمكـواة تجعيـد الشـعر، ثـم يقـوم المـزج بإظهـار تاريـخ سـنة 1919)، أو إلـى شـيء يوضـح تحولـه بواسـطة

المـزج انقضـاء فتـرة زمنيـة معينـة (سـاعة حائـط تغيـر عقاربهـا أماكنهـا، أو سـيجارة لـم تكـد تشـعل ثـم السـيجارة وقـد تـم تدخينهـا، أو نافـذة تكـون فـي البدايـة مضـاءة بنـور الشـمس ثـم مفتوحـة بعـد ذلـك علـى الليـل، إلـخ) أو نمـو طفـل (أفـلام "الغـلام" و"معجـزة فـي ميلانـو" و"أبنـاء هيروشـيما" و"المواطـن كيـن" إلـخ. أو إلـى تطـور حمـل المـرأة (أفـلام "الأرض" و"مونيـكا" و"الفاكهـة المتوحشـة" و"الخمسـة الناجـون").

وأشـير أيضًـا إلـى الطريقـة التاليـة، القائمـة علـى الإيجـاز البليـغ، وهـي مسـتخرجة مـن فيلـم "حطـام الإمبراطوريـة". فالفيلـم يفتتـح بهـذا العنـوان: "كنـا نحـارب متقهقريـن..."، الـذي يوضـح أن المشـهد يـدور حوالـي سـنتي 1918 - 1920، ثـم يسـتهل الجـزء الثانـي مـن الفيلـم بصـورة محطـة سـكة حديديـة تحمـل جهـاز تحويـل الخطـوط علـى أثقالـه تاريـخ سـنة 1928.

وقـد يحـدث مـع ذلـك أن يرغـب المخـرج، ببسـاطة، فـي الإيحـاء بمـدة غيـر محـددة، أي دون أن يكـون تحديـد طـول الفتـرة المنقضيـة ممكنًـا أو ضروريًـا. وهنـا أيضًـا يكـون فـي الوسـع اسـتخدام حيلـة "النتيجـة"، كمـا حـدث فـي فيلـم "ذو الوجـه المجـروح" الـذي نـرى فيـه "نتيجـة" تتسـاقط أوراقهـا علـى إيقـاع طلقـات البندقيـة السـريعة الطلقـات، أو الالتجـاء إلـى حركـة فيلميـة ذات طابـع تعبيـري، فيكـون التعبيـر عـن تزايـد الصلـة الحميمـة والعواطـف الغراميـة بيـن شـخصيتين عـن طريـق مصافحـات يتزايـد طولهـا شـيئًا فشـيئًا (كمـا فـي فيلـم "حـوادث وأخبـار")

أو رنـات جـرس تكـون فـي البدايـة متـرددة ثـم حازمـة مطمئنـة (كمـا فـي فيلم "مروحـة الليـدي ويندرميـر"). كمـا يحـدث أن يكـون التعبيـر عن انقضـاء الزمن بلقطـة ليـس لهـا دور كبيـر فـي الحـدث بـل تكـون قيمتهـا وفائدتهـا رمزيـة قبـل كل شـيء، ففـي فيلـم "الغـلام" أدخلـت لقطـة لسـحب تعبر السـماء ببطء بيـن المشـهد الأساسـي الـذي يمثـل الصبـي فـي مرحلـة طفولتـه وبقيـة الفيلـم يكـون فيهـا قـد بلـغ الخامسـة أو السادسـة مـن عمـره. وهنـاك توليـف مماثـل فـي فيلـم "أعشـاب بحريـة" حيـث وضعـت لقطـة لعشـب تجلـده الريـاح الثائـرة بيـن اللحظـة التـي يلـف فيهـا أحـد العمـال سـيجارة واللحظـة التـي يحـاول فيهـا أن يشـعلها. وفـي فيلـم "وارسـو الخالـدة" ترمـز لقطـة بانوراميـة طويلـة لسـماء مثقلـة بالسـحب إلـى السـنوات الخمـس مـن العسـف النـازي فـي العاصمـة البولونيـة. وفـي فيلـم "نزهـة ريفيـة" نجـد أن حركـة الكاميـرا الطويلـة إلـى الـوراء (التـي سـبقت الإشـارة إليهـا) علـى النهـر الـذي تتسـاقط فوقـه نقـط مـن المطـر، لهـا - فيمـا عـدا قيمتهـا الدراميـة المدهشـة الجريئـة - معنـى هـروب الزمـن نحـو مـاضٍ لا يعـود. وأخيـرًا لا آخـرًا نذكـر طريقـة هـي بـلا ريـب أكثـر هـذه الطـرق مطابقـة للقواعـد الفيلميـة، وهـي الطريقـة القائمـة علـى الالتجـاء إلـى مؤثـر توليفـي مكـون مـن عمليـات مـزج ذات طابع تأثيـري، ففـي فيلـم "حضيـض سـان فرنسسـكو" يتـم التعبير عـن الرحلـة الليلية للمسـافر سلسـلة مـن الاختفـاءات وتراكـب صـور طريـق السـيارات الكبيـر الـذي تكتسـحه أنـوار مصابيـح السـيارات ووجـه الرجـل المنتبـه. إن مثـل هـذا

التوليف يعبر بقوة بارزة عن رتابة الرحلة وضخامة الجهد البدني الذي يبذله سائق السيارة، كما يعبر في الوقت نفسه عن ذلك النوع من امتزاج جميع لحظات هذه الرحلة وانصهارها في "جو عام" متجانس وغير محدد دون أن يكون للحظة معينة من تلك اللحظات طابع خاص بها. وفي فيلم "المواطن كين" استخدمت هذه الطريقة نفسها لترمز إلى جولة "سوزان" خلال الولايات المتحدة: سلسلة من الاختفاءات يتراكب خلالها وجه البطلة وعناوين الصحف ووجه أستاذ الغناء المفعم بالتعبير والمصباح الذي يعطي إشارة بدء "حفلات العرض". كما أن ويلز استخدم هذا المؤثر مرة أخرى للتعبير - باختفاءات للشوارع والمصانع تتم بحركة من الكاميرا إلى الأمام - عن مساعي جورج المتكررة بحثًا عن عمل (فيلم "مجد آل أمبرسون"). ولهذا التوليف، كما يرى سارتر بحق قيمة المراجعة والإعادة، نظرًا إلى أن خليط الصور الذي تخلقه الاختفاءات يوحي جيدًا بالاندفاعات غير الواضحة لتلك المساعي المتنوعة في ذاكرة البطل. وأخيرًا نجد أن الأسفار غير المحددة التي قام بها الفنانون المتجولون في فيلم "الطريق" قد عبر عنها بطريقة مماثلة، وإن يكن التعبير أكثر واقعية (إذ أن الإبراز لم يركز على المدة)، فقد كانت حركات الكاميرا على المناظر مرتبطة بواسطة المزج.

وهكذا نرى ما في وسائل التعبير عن الوقت في السينما من غنى، وكيف أن أكثر هذه الوسائل دلالة ونوعية هي التوليف (الذي يبرز

مضمون اللقطات: التعبير عن مدة مستمرة) والمزج (الذي يبرز مضمون اللقطات: التعبير عن مدة مستمرة) والمزج (الذي يبرز انصهار عن البعض الآخر: التعبير عن الزمن الذي ينقضي).

وأريد أن أذكر هنا فيلمًا فريدًا من جميع الوجوه إذ أنه، فيما يتعلق بالزمن، لم يلجأ إلى أي من هذه الوسائل، ولا يتضمن فوق هذا أي علامة مميزة زمنية اجتماعية، وهو فيلم "أوكازان" الذي يسعنا أن نقول عنه إنه فيلم بلا زمن، فالأحداث فيه تتابع دون استشهاد بنتيجة والزمن فيه يمر بعدم الاكتراث المطلق بالواقع، الذي يميز الذاكرة والرؤية الطفولية للأشياء وللعالم. إن الفيلم يخلو من أي تركيز على مرور الزمن أو على دوامه، وكل ما ينصب عليه التركيز هو مختلف الأحداث الصغيرة واللحظات الموجعة في حياة أسرة تمثل "الأم" فيها الشجاعة والإنسانية[1].

أنواع البناء الزمني للرواية

لنحاول الآن أن نبوب طرق العلاج المتنوعة التي يمكن أن يفرضها المخرج على السير الزمني العادي للحدث.

وفي وسعنا أن نسمي أولى هذه الطرق الزمن المركز وهذا هو الاستخدام المعتاد للزمن في السينما، وقد سبق لي أن أطلت القول في هذه الحيوية الخلاقة للتقطيع والتوليف، ولذلك أكتفي الآن بالتذكير بالمرحلتين الرئيسيتين: أولًا إيضاح استمرار سببي فريد

(1) ونجد في فيلم "الطريق" أيضًا هذا الإحساس بالوقت الذي لا يكاد يكون من الزمن، وبانقضاء الأيام غير المتميزة، رغم أن تعاقب الفصول موضح في هذا الفيلم.

وطولـي فـي تشـابك المجموعـات المتعـددة للواقـع الجـاري، ثـم إلغـاء الأزمنـة الضعيفـة فـي الحـدث أي التـي لا تسـاهم مباشـرة وبشـكل نافـع فـي تحديـد المشـاهد الدراميـة وتطورهـا، وهـذا هـو منشـأ التركيـز فـي الوقـت وذلـك الإحسـاس بالامتـلاء الحـي الـذي نشـعر بـه إزاء الفيلـم والـذي يعتبـر واحـدًا مـن أقـوى عوامـل قوتـه السـاحرة. وزمـن الحـدث الفيلمـي المركـز علـى هـذا النحـو هـو وسـيلة جماليـة بنـوع خـاص (قواعـد وحـدة الحـدث ووحـدة الزمـن، بالرغـم مـن تهمـة الطابـع المصطنـع التـي توجـه إليهـا أحيانًـا بحـق، تظـل صحيحـة تمامًـا)، لكـن هـذه الوسـيلة مـع ذلـك تذكرنـا بالتعاقبـات الآليـة وتعاقبـات الوعـي الواضـح فـي الحيـاة الحقيقيـة، وعلـى الأخـص بالتصفيـة التـي تحـدث فـي الذاكـرة لمصلحـة الأحـداث التـي «تتعلـق» بنـا مباشـرة وبشـكل عميـق، حتـى إذا كانـت دوافـع اختيـار ذاكرتنـا غيـر واقعيـة.

والطريقـة الثانيـة هـي الزمـن الحقيقـي، وقـد حاولـت بضعـة أفـلام قـادرة أن تحتـرم سـير الزمـن فـي تكاملـه فتعـرض علـى الشاشـة حدثًـا تكـون مدتـه مطابقـة لمـدة الفيلـم نفسـه. وكان هتشـكوك فـي فيلـم «الحبـل»، وعلـى نحـو غيـر مقصـود بـلا ريـب (أريـد أن أقـول إن ذلـك لـم يكـن موضـع اهتمامـه الأكبـر) قـد احتـرم هـذا الشـرط، إذ أدار فيلمـه عمليًّـا فـي لقطـة واحـدة، فكانـت الكاميـرا تتبـع الشـخصيات بـلا توقـف خـلال الديكـور، وكانـت حلقـات الأفـلام تتـم بـدون تغييـر اللقطـة، بنـوع مـن الاختفـاءات التدريجيـة، كمـا ذكـرت. وقـد زعمـت أفـلام أخـرى، بطريقـة

أكثـر منهجيـة، وفـي مـدة عـرض قدرهـا سـاعة ونصـف سـاعة، أنهـا تجعلنـا نعيـش شـريحة - دقيقـة المطابقـة - مـن حيـاة ملاكـم «كسـبنا هـذا المسـاء» أو عمـدة «قطـار الظهـر». ونحـن نجـد فـي هـذه المحاولـة بالطبـع نوعًـا مـن الخيـال، فلـو لـم تكـن فـي أول هـذه الأفـلام سـاعة مـن سـاعات الميادين العامـة ظاهـرة فـي اللقطـة الأساسـية (والسـاعة فيهـا 9 والدقيقـة 5) وفـي اللقطـة النهائيـة (والسـاعة فيهـا 10 والدقيقـة 15) ولـو لـم تكـن فـي الفيلـم الثانـي سـاعة حائـط ظاهـرة فـي عـدة لقطـات، لمـا وجـد المخـرج أي وسـيلة للتحقـق ممـا إذا كان المبـدأ الأساسـي قـد احترم حقًّـا، فالحق أن الزمـن العلمي لا يطابـق مطابقـة مطلقـة، الزمـن التصـوري، أي الزمـن السـيكولوجي للمتفـرج والـذي يتمكـن فيـه مـن اسـتيعاب البديهـة الذاتيـة والشـخصية للمـدة، والتـي تتوقـف علـى حالتنـا البدنيـة والعقليـة فـي اللحظـة نفسـها، وعلـى اهتمامنـا واندماجنـا فـي الروايـة. وأهـم مـن ذلـك أن «التقطيـع الزمنـي» قـد اسـتبدل به «التقطيـع المكانـي» أي أن المخـرج، بـدلًا مـن أن يختـار حسـب رغبتـه شـرائح زمنيـة لوضعهـا فـي الفيلـم، وفقًـا لفائدتهـا الدراميـة فحسـب، قـد أصبـح يلتـزم باحتـرام التكامـل الزمنـي، وصـار واجبًـا عليـه أن يحـدد اختيـاره (أو أن هـذه علـى الأقـل هـي النتيجـة المنطقيـة لنقطـة البـدء الأساسـية)، وذلـك لضـرورة أن تكـون الشـرائح المتنوعـة للحـدث والمكونـة للفيلـم غـي متراكبـة فـي الزمـن. وترجـع أهميـة فيلـم «قطـار الظهيـرة»، فـوق تصميمـه السـابق، الـذي هـو فـي حقيقتـة تبديـل لوحـدة الزمـن، التـي أؤكـد قيمتهـا الدراميـة السـامية،

إلـى أنـه بتحديـده ميقاتًـا محتومًـا ونهائيًـا للحـدث (وصـول القطـار الـذي يقـل المجـرم الـذي أقسـم علـى الانتقـام مـن العمـدة) قـد أسـبغ علـى المـدة الزمنيـة قيمـة مركـزة تركيـزًا شـديدًا وجعلهـا تلعـب دورًا دراميًـا مفعمًـا بالثقل. والحـال كذلـك فـي أفـلام عديـدة نعـرف فيهـا أنـه لا بـد أن يحـدث شـيء مـا فـي لحظـة محـددة (انفجـار قنبلـة ذريـة فـي فيلـم «حتـى القتلـة يرتعـدون» أو غيـر محـددة (هجمـة البوليـس فـي فيلـم «مشـرق النهـار» تنفيـذ الإعـدام فـي فيلـم «كلنـا قتلـة»).

الزمـن الملغـي: تحـت هـذا العنـوان أريـد أن أتكلـم عـن فيلميـن حديثين يقدمـان مفهومًـا بالـغ الجـرأة للتوقيـت الزمنـي فـي الديجييـز. والفيلـم الأول هـو «مدموازيـل جولـي» مـن إخـراج «آلـف سـيوبرج» الـذي تتبـادل بطلتـه مع وصيـف أبيهـا جـان الاعترافـات فـي ليلـة عيـد القديـس يوحنـا، فيـروي الرجـل كيـف أنـه عندمـا كان طفـلًا طاردتـه مديـرة القصـر عندمـا سـرق التفـاح، وهنـا نشـاهد مطـاردة الطفـل، ثـم تكشـف حركـة بانوراميـة (دون تغييـر المنظـر) جولـي وجـان وهمـا يتنزهـان علـى بعـد قليـل. وكان فيمـا روى الوصيـف أيضًـا أنـه ضـرب ذات مـرة علـى إثـر حماقـة أخرى فنـرى الطفـل وهو يجلد بالسـوط، ثـم ترينـا حركـة بانوراميـة الخـدم المجتمعيـن، قبـل أن تنتهـي إلى وجـه جولي فـي منظـر كبيـر وهـي تسـتمع إلـى حكايـة جـان. وفيمـا بعـد تسـكر جولـي لكـي تنسـى عارهـا، وهـي التـي منحـت جسـدها لوصيفهـا، وتسـترجع بدورهـا ذكريـات طفولتهـا، وهنـا نراهـا - وهـي فـي طفولتهـا مـع أمهـا قبـل موتهـا

- تمـر إلـى جـوار أبطـال الفيلـم، فـي نفـس المنظـر. وأخيـرًا، عندمـا تعتـزم الهـرب مـع جـان، تكسـر مكتـب أبيهـا فـي اللحظـة التـي يدخـل فيهـا أبوهـا القصـر فتتصـور مـا سـيحدث، وهنـا تظهـر فـي منظـر قريـب بينمـا يـروي صوتهـا «مـن خـارج الـكادر» الأحـداث التـي تعتقـد أنهـا لا بـد واقعـة والتـي نراهـا فعـلًا تـدور وراءهـا. وعندمـا يقـف أبوهـا علـى السـرقة يسـتدعي أحـد رجـال البوليـس، يبـدو عليـه أنـه يريـد أن يكلمهـا، ثـم يبتعـد فـي النهايـة دون أن يقـول شـيئًا، ووجهـه مطبـوع بالألـم. إن هاهنـا إذن تركيبًـا جزئيًّـا بيـن تعليـق «مـن خـارج الـكادر» فـي الزمـن الحاضـر ومشـهد يجسـد مسـتقبلًا (وهـو مـع ذلـك مسـتقبل متخيـل، وسـيظل فـي حيـز الإمـكان فحسـب)، وهـذا التركيـب ليـس فنيًّـا فحسـب بـل هـو درامـي أيضًـا، مـا دامـت الفتـاة، رغبـة منهـا فـي تجنـب الوقـوع فـي الموقـف غيـر المحتمـل والمهيـن الـذي تخشـاه وتتصـوره علـى ذلـك النحـو، سـتقطع عـروق عنقهـا، كإجـراء وحيـد للخـلاص مـن عارهـا.

إن التفاعـل الزمنـي الـذي حققـه سـيوبرج علـى هـذا النحـو يتضمـن حيويـة تعبيريـة مدهشـة، وهـو صحيـح تمامًـا مـن وجهـة النظـر السـيكولوجية، بالرغـم مـن طابعـه الـذي لا خفـاء فـي أنـه غيـر واقعـي، إن مـزج الأزمنـة يفسـره أن جـان وجولـي يفكـران، وكل شـيء فـي الوعـي هـو فـي الحاضـر، وسـير الفيلـم - كمـا سـبق لـي أن ذكـرت - يشـبه إلـى حـد كبيـر مجـرى الوعـي، حيـث تسـجل المـدركات الخارجيـة الحقيقـة وأعمـق الحوافـز النفسـانية النابعـة مـن حكايـة الشـخص فـي نفـس مسـتوى

الوعــي فــي اللحظــة التــي يعيشــها. إن الأحــداث الحاضــرة والذكريــات أو "مشــروعات" المخيلــة تســجل أيضًــا فــي الفيلــم، وإن التطابــق بيــن الأمريــن لعجيــب، فــي نفــس المســتوى.

وبنفــس الاقتــدار لجــأ لازلــو بنيديــك فــي فيلمــه الرائــع "وفــاة بائــع متجــول" إلــى مــزج الأزمنــة المختلفــة فــي نفــس التصميــم الدرامــي فالبائــع المتجــول، ويلــي لومــان، الــذي اســتهلكته حيــاة طويلــة مــن العمــل الطاحــن، تحــدث لــه هلوســات تبعــث فتــرات مــن الماضــي تتجســد فــي نفــس الصــورة التــي يتطــور فيهــا البطــل وبنفــس الواقعيــة. والمثــال الأول لهــذه الطريقــة هــو المشــهد الــذي يجــد البطــل نفســه فيــه مــع زوجتــه فــي مطبــخ بيتهمــا، والبطــل فــي هــذا المشــهد مصــور ووجهــه نحــو الكاميــرا فــي منظــر قريــب، وزوجتــه جالســة فــي البعــد الثانــي، وفــي المؤخــرة بــاب يفتــح علــى مدخــل البيــت. وتقــول لــه زوجتــه ردًا علــى ملاحظــة أبداهــا: "أنــت أكثــر الرجــال فــي هــذه الدنيــا رشــاقة!" ثــم تضحــك، وهنــا نســمع انبثــاق ضحكــة أخــرى، أشــد قــوة وأكثــر ســوقية، فيلتفــت الرجــل فــي مواجهــة هــذه الضحكــة، فنــرى أن مدخــل البيــت قــد تحــول إلــى غرفــة زريــة مــن غــرف الفنــادق، وثمــة امــرأة هنالــك تعيــد ارتــداء ثيابهــا، وتــرد علــى ســؤال يلقيــه الرجــل علــى زوجتــه، بينما هــو يتقــدم نحــو المؤخــرة ويدخــل الحجــرة ويحتضــن المــرأة. وبعــد مشــهد قصيــر يكــون تجســيدًا لفتــرة مــن الماضــي، يعــود الرجــل إلــى المطبــخ، إلــى الحاضــر، ونســمع زوجتــه تــرد علــى الســؤال الــذي ألقــاه عليهــا وهــو ينتقــل إلــى الحجــرة الأخــرى. وهكــذا عــاش الرجــل فــي مســافة لحظــة، مشــهدًا كامــلًا

مـن الماضـي الـذي جسـده المخـرج فـي إخراجـه بـأن أعطـاه نفـس الطابـع الواقعـي الـذي يظهـر بـه النسـيج الحاضـر للروايـة ولكـن الأمـر يتعلـق بمـا هـو أكثـر مـن عـرض عـادي للذكـرى، مـا دام هنـاك وجـود مـزدوج دييجيتيكـي فـي نفـس التصميـم الدرامـي والفنـي للواقـع الموضوعـي ولمضمـون تـذكاري. وهنـاك مثـال آخـر فـي مشـهد تـالٍ، كان ويلـي وهـو يلعـب الـورق مـع جـاره شـارلي يبـدأ فـي اسـترجاع الماضـي عندمـا يـرى صـورة لأخيـه بـن وهنـا نـرى بـن يظهـر فـي مؤخـرة الحجـرة التـي اسـتطالت وأعتمـت، ويتدخـل فـي المحادثـة الدائـرة بيـن "ويلـي" و"شـارلي" ويهـرع "ويلـي" إلـى "بـن" وينضـم إليـه وينطلـق معـه فـي الماضـي.

ونلاحـظ إذن أن إخـراج بنيديـك - التركيبـي مـن الناحيـة الزمنيـة - أقـل جـرأة مـن إخـراج "سـيوبرج"، إذ أن رؤى ويلـي لومـان معروضـة كهلوسـات، بينمـا عولـج الظهـور المتكـرر للماضـي فـي "مدموازيـل جولـي" موضوعيًّـا كاسـتذكارات بسـيطة للعقـل الصافـي. وفضـلًا عـن ذلـك فـإن الإضـاءات "التأثيريـة" والمتغيـرة فـي فيلـم "بنيديـك" تدخـل إحساسًـا بالاضطـراب العقلـي والذاتـي المرضيـة اللذيـن لا وجـود لهمـا فـي فيلـم "سـيوبرج". ومهمـا يكـن مـن شـيء، فـإن هذيـن الفيلميـن فريـدان بطريقتهمـا الواقعيـة فـي تجميـد اندمـاج الزمنيـن، وهـي مشـكلة لـم تكـن حتـى ظهورهمـا قـد حلـت الا باسـتخدام التراكـب أو العـودة التقليديـة إلـى الـوراء.

وأخيـرًا: الزمـن المقلـوب: (المبنـي علـى العـودة إلـى الـوراء) وهـو بـلا ريـب أكثـر الطـرق التفسـيرية للزمـن أهميـة مـن وجهـة نظـر القصـة الفيلمية،

وهـو واسـع الانتشـار فـي الأفـلام الحاليـة. وبالرغـم مـن أنـه لـم تنتشـر "موضتـه" إلا منـذ نحـو خمسـة عشـر عامًـا، فإنـه يبـدو أنـه قـد اسـتخدم منـذ نشـأة السـينما. وإذا كانـت الروايـة، كمـا هـو واضـح تمامًـا، هـي التـي أوحـت بـه إلـى المخرجيـن، فإنـه ينبغـي لنـا أن نقـر بـأن السـينما قـد اسـتخدمته بتوفيـق نـادر وثبـات عظيـم، لأربعـة أنـواع مـن الأسـباب هـي التـي سـأحاول إيضاحهـا.

(أ) أسباب جمالية:

الغـرض منهـا هـو التطبيـق الدقيـق لقاعـدة وحـدة الزمـن (وقاعـدة وحـدة المـكان، علـى وجـه الاحتمـال) ونخطـئ إذا أسـأنا تقديـر أهميـة وحـدة الزمـن فـي تكويـن جـو درامـي. ولقـد كانـت وحـدة الزمـن أحـد أسـباب قيمـة أفـلام عديـدة ("ليلـة القديـس سيلفسـتر" و"مشـرق النهـار" و"ثمانـي سـاعات مـن إيقـاف التنفيـذ" و"المواشـي" و"أبـواب الليـل"... إلـخ). وفـي الوسـع إطـلاق وحـدة الزمـن مـن عقالهـا إلـى حـد كبيـر فـي حالـة حـدث ينقسـم إلـى شـريحتين منفصلتيـن بفتـرة زمنيـة طويلـة: فبـدلًا مـن عـرض أصـول الدرامـا ثـم إظهـار خاتمتهـا بعـد عشـرين أو ثلاثيـن سـنة، نبـدأ الفيلـم عنـد هـذه المرحلـة الثانيـة، ثـم نقـوم بطريقـة العـودة إلـى الـوراء بعـرض الماضـي، قبـل أن نعـود مـرة أخـرى إلـى الحاضـر للوصـول إلـى خاتمـة الدرامـا. وهكـذا يكـون العمـل الفنـي مقفـولًا علـى نفسـه طبقًـا لتناسـق زمنـي يخلـع علـى العمـل وحـدة مركـزة علـى الحاضـر، الـذي هـو الزمـن صاحـب الحصـة الكبـرى، كمـا أوضحـت ذلـك أكثـر مـن مـرة.

(ب) أسباب درامية:

والعودة إلى الوراء مستخدمة كذلك لأسباب درامية، وهي في هذه الحالة تقوم على إبلاغ المتفرج منذ بداية الفيلم على سر النهاية وهذا البناء، فضلًا عن الأهمية البنائية التي يقدمها (انظر الفقرة السابقة)، له ميزة عظيمة هي إلغاء كل عنصر مفتعل في تكوين الدراما، راجع إلى الجهل بنهايته، وإسباغ قيمة على المضمون الإنساني للعمل الفني ومتانة بنيانه. وهكذا تساعد هذه الطريقة بقوة على خلق وحدة الأسلوب، ذات الأهمية البالغة في العمل الفني. إنها ترفع من الأحداث طواعيتها الظاهرة وتكشف معناها العميق، بإيضاح تطور الحدث المقبل للمتفرج، وفي حالة فيلم ممتاز مثل "لم ترقص غير صيف واحد» يقوم هذا النوع من السرد الخالي من المفاجأة بتجريد الدراما من كل إثارة ويركز الاهتمام على خط السير السلوكي للشخصيات وعلى البناء الدرامي الذي يبرز بنيانه وصدقه السيكولوجي في هذه الحالة إلى النور الكامل[1]. وهذه الطريقة نفسها هي التي نلتقي بها

(1) ومن واجبنا هنا أن نعلن الطابع العميق المضاد للدراما (بالمعنى اللغوي الأفضل لكلمة دراما) للإثارة وفظاظته كعامل لإثارة اهتمام المتفرج. ومن المؤكد أن فيلمًا يقضي المرء أوقاته فيه وفي التساؤل يرغب فيما عساه يحدث لا يمكن أن يكون فيلمًا عظيمًا. وأحدث مثال برهاني على هذه الحالة هو فيلم "امرأة شيطان". وقد كتب رينوار: "إني حريص على أن أوكد عدم إيماني بالإثارة والتوقيع القائم على هذا السؤال: "ما الذي سيحدث بعد هذا؟"... "إن فن السينما يقوم ابتداءً من خواص مختلفة على عمق الحقيقة الإنسانية والاقتراب منها لا على رواية مدهشة تتزايد إثارتها" (سينما 55 - العدد الثاني صفحة 33). وكم من أفلام حرية بأن تفقد كل قيمتها لو أننا كنا نعرف منذ البداية خاتمتها! ولنلاحظ فضلًا عن ذلك أن أحسن أفلام هتشكوك "سيد الإثارة" التقليلدي هي تلك التي يقل فيها عنصر الإثارة

فـي فيلـم «تأميـن علـى المـوت» حيـث يبـدأ الفيلـم عندمـا يصـل موظـف التأميـن الجريـح إلـى مكتبـه ويجلـس أمـام جهـاز الدكتافـون لكي يـروي قصته، وكـون المتفـرج يعـرف أن الدرامـا سـتنتهي نهايـة سـيئة بالنسـبة إلـى البطـل يدخـل جـوًا مـن حتميـة القـدر يسـاهم كثيـرًا فـي تكويـن الطابـع السـاحر للفيلـم. وفـي الوسـع أن نلاحـظ فضـلًا عـن ذلـك أن هـذا البنـاء يكتفـي بإقامـة الأمـر الواقـع علـى غـرار التراجيديـا القديمـة، فـإن النهايـة المحتومـة لحكايـة أوديـب أو أنتيجـون معروفـة سـلفًا، ومـع ذلـك فـإن هـذا لا يضعـف مـن قـدرة الدرامـا علـى إثـارة رعـب المتفرجيـن. وهـذا هـو مـا أحسـن فهمـه لورنـس أوليفييـه وأورسـون ويلـز عندمـا فتـح كل منهمـا فيلمـه علـى صـورة الموكـب الجنائـزي لهاملـت ولعطيـل.

(ج) أسباب سيكولوجية:

وفــي وســع الأســباب الســيكولوجية أيضًــا علــى ســبيل المثــال، هــي الحالـة التـي تحـدث عندمـا يكـون الفيلـم مركـزًا علـى شـخصية تسـترجع ذكرياتهــا، فبــدلًا مــن إدارة الحــدث بإدخــال البطــل فيــه بوصفــه عنصــرًا مـن عناصـره، يكـون مـن الأصـوب تركيـز الدرامـا عليـه، يجعـل أكبـر جـزء مــن الفيلــم تجســيدًا لذكرياتــه، بحيــث يســترجع البطــل، وقــد بلــغ أوج

مأساته، وفي تمزقات متتابعة، الظروف التي قادته إلى تلك الذروة من اليأس والضياع. إن عامل المصنع في فيلم "مشرق النهار" عندما يتحصن في حجرته بعد أن صرع مروض الكلاب تعاوده رؤى مراحل غرامه الذي حطمه شر الرجل الآخر. وتلميذ "شيطان الجسد" يرى في ذاكرته انبثاق مراحل حبه للشابة التي ماتت. و"لورا" بطلة "لقاء قصير" بعد لقائها بالشاب أليك تعود إلى بيتها حيث تعاودها في ألم رؤى اللحظات القصار في هذا الحب المستحيل الذي قادها إلى حافة الانتحار. وفرنسوا دونج - وقد رقد طريح فراش في المستشفى بعد أن سمعته زوجته - يستعرض الماضي محاولًا اكتشاف "حقيقة بيبي دونج". أما الأفلام التي تتضمن شهادات متعددة عن حادثة واحدة أو شخصية واحدة فهي تظهر كتطور لتلك الطريقة في السرد الروائي. ويبدو أن في الوسع إرجاع مولدها إلى الفيلم "توماس" (1933) حيث أظهرت حياة رجل كما يرويها على التوالي شخصان يسيران في جنازته. وتكاد هذه الطريقة تكون قد استخدمت مرة أخرى بنصها في فيلم "إله بدون اعتراف" للمخرج أوتان لاراه. وفي أفلام أخرى سابقة لهذا الفيلم - ولكن بطريقة أكثر حرية - هي "المواطن كين" و"ماري مارتين" و"راشمون" و"الحياة الوردية"، وترجع أهمية هذه الأفلام إلى أنها تكون نوعًا من الدراسات للظواهر الغريبة نظرًا إلى أن الشخصية فيها تكون دائمًا معالجة من الظاهر وطبقًا لوجهات النظر المختلفة التي تسمح بحصر شخصيته أو التي تتبدى، على العكس من

ذلـك، كعناصـر (فـزورة) يظهـر تجمعهـا فـي النهايـة مسـتحيلًا، فـإن فيلمًـا مثـل "المواطـن كيـن" يـدل علـى اسـتحالة النفـاذ إلـى السـر الحميـم لحيـاة رجـل، بينمـا يكـون فيلـم "راشـومون" دليـلًا لاذعًـا علـى نسـبية المعرفـة وعلـى أن اعتمادنـا ينبغـي أن يكـون قليـلًا علـى موضوعيـة الشـهود المختلفيـن لحـادث واحـد. ولقـد درس فيلـم "الحيـاة الورديـة" - فـي اتجـاه مماثـل - حالـة مرضيـة معينـة مـن حـالات الميـل إلـى الكـذب فـإن ملاحـظ المدرسـة فـي هـذا الفيلـم يقـص نجاحـه فـي مغامـرات عاطفيـة سـيعترف آخـر الأمـر بأنهـا مـن تزييـف خيالـه، ونحـن فـي هـذا الفيلـم نـرى الأحـداث كمـا وقعـت فـي الحقيقـة، أي أن موضوعيـة الحكايـة تجـد البرهـان عليهـا فـي أن الطفـل الشـاهد علـى خيبـة الملاحـظ التعـس موجـود فـي جميـع اللقطـات. وبطريقـة مماثلـة، قـام فيلـم "لعبـة الخيـول الخشـبية" علـى سلسـلة مـن العـودات إلـى الـوراء تبررهـا وجهـة نظـر مزدوجـة: ذكريـات الـزوج المهـان، والحكايـة التـي تقصهـا حماتـه وقـد أدى ذلـك إلـى إظهـار بضعـة أحـداث، لا مرتيـن فحسـب بـل ثـلاث مـرات، مثـل رحيـل المـرأة الشـابة فـي يـوم بيـع اللعبـة وهـو حـادث نـراه فـي ذكريـات الـزوج، وفـي حكايـة الحمـاة، وأخيـرًا "موضوعيًـا". ولدينـا آخـر الأمـر مـا يمكـن اعتبـاره مثـالًا لطـراز ثالـث مـن العـودة إلـى الـوراء يبـدأ كل منهـا بوجـه مـن وجـوه أقـارب المتهميـن المختلفيـن، ولا ريـب أن المخـرج قـد أراد بهـذا أن يبيـن أن الدرامـا تـدور أولًا فـي ضميـر الأقـارب، مـا دامـوا هـم المسـئولين مسـئولية أساسـية عـن ضـلالات أبنائهـم المجرمـة.

(د) أسباب اجتماعية:

وأخيرًا، يمكن أن يكون تبرير العودة إلى الوراء راجعًا إلى أسباب اجتماعية فإن فيلم "جريمة السيد لانج" يبدأ عند وصول البطل والغسالة إلى الحدود البلجيكية، وتعلم هي أنهما مطاردان بتهمة القتل، فتتولى رواية حكايتها لزبائن الكباريه الذين تعرفوا عليهما، حتى يحكموا بأنفسهم ويختاروا بين تسليمهما إلى العدالة أو تركهما يعبران الحدود. وهذه المقدمة - العقيمة في الواقع - هي بالطبع احتياط ذو طابع اجتماعي، بقصد تجريد الرقابة من سلاحها، إذ أن الرقابة لم تكن ميالة إلى التساهل مع فيلم يقتل فيه رجل سيئ من أصحاب العمل على يد رجل يرأس جمعية تعاونية عمالية، وهو عمل يزداد معناه دقة في الوقت الحاضر عندما نعرف أن مخرج الفيلم رينوار كانت له عند ذاك آراء يسارية متطرفة، وأن الفيلم خرج إلى الشاشات الباريسية في شهر يناير من سنة 1936، أي قبيل انتصار الجبهة الشعبية في الانتخابات بأشهر قليلة. ثم إن الواقعية النهائية التي نرى فيها أبناء الشعب يبرئون القاتل كانت في الوقت نفسه إيحاء للجمهور. ومن المؤكد فعلًا أن المتفرج يتقمص موقف القوم في الكباريه وينساق إلى اعتناق الحكم الذي يصدرونه في هذه القضية.

والوسائل الفنية الخاصة بإدخال وسائل من الرجوع إلى الوراء قليلة العدد نسبيًا، إذ يشترط فيها أن تكون واضحة. فالانتقال إلى

الماضـي ينبغـي فعـلًا أن يكـون مفهومًـا مـن المتفـرج، ولهـذا السـبب كان إدخـال "العـودة إلـى الـوراء" يسـتند أساسًـا إلـى طريقتيـن: الحركـة إلـى الأمـام، والمـزج: وقـد عرفـت الحركـة إلـى الأمـام مـن قبـل بوصفهـا العلامـة الموضحـة للانتقـال إلـى داخـل النفـس، أمـا المـزج فهـو الـذي يكـون - ماديًـا، وبالتالـي سـيكولوجيًا - نوعًـا مـن الاندمـاج بيـن لقطتيـن للواقـع، كمـا لـو كان الماضـي بـدوره حاضـرًا. وإذن فـإن الكاميـرا تتقـدم إلـى الأمـام لكـي تتوقـف فـي مواجهـة الوجـه فـي منظـر كبيـر (فيلـم "لقـاء قصيـر") أو تنعطـف بعـد ذلـك قليـلًا فـي مواجهـة عمـق محايـد وغيـر محـدد، كالذكـرى (فيلـم "عطلـة آخـر الأسـبوع المفقـودة")، ثـم يكـون إدخـال الماضـي بواسـطة مـزج، وبشـكل أنـدر بواسـطة اختفـاء تدريجـي قصيـر. وفـي عهـد السـينما الصامتـة كانـوا يكثـرون مـن اسـتخدام القفـل التدريجـي الدائـري ثـم الفتـح مـن نفـس النـوع. أو يتـم الانتقـال بواسـطة مـرآة (فيلـم "الشـيطان فـي الجسـد") ينظـر فرنسـواه فـي مـرآة، ثـم يدخـل مـزج مركـب مـع تشـويه الشـريط الصوتـي صـورة مـارت وهـي تتنـزه. وفـي فيلـم "مونيـكا" يشـيع السـواد فـي الديكـور الـذي تعكسـه المـرآة التـي يقـف أمامهـا الولـد، ثـم تظهـر مونيـكا عاريـة تتأهـب للحمـام، أو بواسـطة صـورة (فيلـم "مدموازيـل جولـي") أو شـيء مفعـم بالذكريـات يسـتخدم كعنصـر فعـال للتغييـر (مشـبك فـي فيلـم "مشـرق النهـار") أو أخيـرًا أي شـيء لا يكـون لـه دور درامـي وإنمـا يسـتخدم ببسـاطة كاصطـلاح مشـترك بيـن اللقطتيـن المرتبطتيـن بالمـزج. والانتقـال البصـري يبـرزه الشـريط الصوتي بطـرق متنوعـة:

(أ) انتقـال واقعـي فـي معظـم الأحـوال ويتـم بانحـلال الأصـوات (اختفـاء صوتـي تدريجـي).

(ب) تدخـل مـن الموسـيقا يبـرز الانتقـال بنغمـة متميـزة وذات طابـع غنائـي يكـون المتفـرج قـد عـرف كيـف يتعـرف إلـى دخولهـا فـي زمـن آخـر (فيلـم «مشـرق النهـار»).

(ج) تشـويه الصـوت الـذي يعبـر عـن الغـوص فـي الماضـي (فيلـم «الشـيطان فـي الجسـد»).

وينبغـي آخـر الأمـر أن نشـير إلـى ذكريـات شـباب العالـم، بطريقـة العـودة إلـى الـوراء، عنـد سـرير مـوت زوجتـه فـي فيلـم "متشـورين": إن الماضـي هنـا يدخـل بـدون أي وسـيلة انتقـال بصـري (بقطـع صريـح)، لكـن النزهـة فـي المـروج - التـي تكـون العـودة إلـى الـوراء - مصحوبـة بلازمـة موسـيقية مرحـة وألـوان سـاطعة متناقضـة مـع حجـرة المـوت. كمـا أن فـي فيلـم "صالحـات للقتـل" سلسـلة مـن العـودات إلـى الـوراء حققهـا المخـرج "ديكـوان" باختفـاءات مصحوبـة بانتقـالات علـى أصـوات عنيفـة: رعـد، وضجـة قطـار. وأشـير أيضًـا إلـى مؤثـر علـى هامـش المـزج يتكـون مـن إدخـال الماضـي بتغييـر غيـر محسـوس فـي إضـاءة الديكـور (انظـر هامـش صفحـة 270) فعندمـا يعـود بطـل فيلـم "بيـت الغربـاء" إلـى البيـت الـذي عـرف فيـه الهنـاء فيمـا مضـى ويصعـد فـي سـلمه الكبيـر، يغـوص فـي الماضـي. أمـا بطـل فيلـم "وفـاة بائـع متجـول" فإنـه عندمـا يفكـر فـي أولاده وهـم يلمعـون السـيارة الفـورد العتيقـة فيمـا مضـى، يمتلـئ المطبـخ فجـأة بالشـمس، ويخـرج الرجـل إلـى الحديقـة فـإذا هـو فـي تاريـخ سـابق بخمسـة عشـر عامًـا.

وينبغـي لـي أن أتكلـم الآن عـن فيلميـن حديثيـن يقلبـان الطريقـة التقليلديـة للعـودة إلـى الـوراء، بإدخالهمـا فـي مشـهد الحاضـر "فـي الحاضـر" لقطـات أو مشـهدًا كامـلًا "مـن الماضـي" بـدون أي انتقـال فنـي بصـري أو صوتـي، وبـدون تمهيـد غيـر عبـارة مـن الحـوار (قـد لا تكـون موجـودة دائمًـا)، وهـذان الفيلمـان همـا "مسـيو ريبـوا" و"قضيـة موريزيـوس" اللـذان يقذفان في وجـه المتفـرج بالماضـي والحاضـر فـي امتـزاج محيـر أحيانًـا، وإن يكـن دائمًـا هامًّـا مـن وجهـة نظـر اللغـة الفيلميـة. إن مشـكلة وضـوح الفيلـم للجمهـور مثـارة هنـا كمـا لـم تثـر فـي أي فيلـم آخـر، وإنـي أميـل إلـى الاعتقـاد بـأن مـن بيـن المتفرجيـن مـن لـم يتمكـن فعـلًا مـن التقـاط الانتقـال إلـى الماضـي، علـى الأقـل فـي البدايـة، عندمـا تظهـر (فـي فيلـم "مسـيو ريبـوا" مثـلًا) حلـوى البودنـج وهـي تتحطـم فـي المدفـأة دون أن يكـون هنـاك مـا يجعلنـا نتوقـع أي اسـترجاع بصـري للماضـي مـن جانـب البطـل. وهـذه الحريـة التعبيريـة نفسـها نجدهـا فـي "قضيـة موريزيـوس" حيـث تغـدو الحكايـة أعسـر علـى الفهـم نتيجـة للعـودات إلـى الـوراء "مـن الدرجـة الثانيـة" التـي نقـدم لهـا هـذا المثـال: يطلـب النائـب العـام دوسـيه القضيـة ويشـرع فـي قراءتـه مـن جديـد (عـودة إلـى الـوراء مـن الدرجـة الأولـى): نـرى اسـتجواب قاضـي التحقيـق للمتهـم ليونـارد الـذي يـروي الظـروف التـي عـرف فيهـا آنـا (عـودة إلـى الـوراء مـن الدرجـة الثانيـة): ليونـارد يتعـرف إلـى آنـا ويحـاول كسـب عطفهـا، ثـم بعـد ذلـك تحـدث عـودة إلـى الـوراء مـن الدرجـة الأولـى (الاسـتجواب) ثـم إلى الحاضـر (النائـب العـام يقـرأ الملـف)[1].

(1) ونجـد عـودة إلـى الـوراء مـن الدرجـة الثانيـة أيضًـا فـي فيلـم "وفـاة بائـع متجـول": فالمثـال الأول الـذي قدمتـه مـن هـذا الفيلـم (المشـهد الـذي تضحـك فيـه البغـي) هـو

ومـع ذلـك فـإن هـذه ليسـت أول مـرة تسـتخدم فيهـا العـودة إلـى الـوراء بالقطـع الصريـح: فنحـن نجـد مثـالًا لـه فـي فيلـم "أوكازان" الـذي لـم يعـرض إلا حديثًـا رغـم أنـه أخـرج فـي سـنة 1952 ففـي اللحظـة التـي يسـترجع فيهـا الأب والأم ذكريـات الماضـي، تتدخـل لقطـة تظهرهمـا شـابين حديثـي العهـد بالـزواج مـع طفليـن صغيريـن. ومـع ذلـك فإنـه يبـدو أنـه يلزمنـا الرجـوع إلـى مـا وراء ذلـك لاكتشـاف أصـل الطريقـة، إذ أن فيلـم "طريـق إرنـوا" الـذي أخرجـه "ديلـوك" فـي سـنة 1922 يتضمـن لقطـة مدخلـة بـدون وسـيلة للانتقال فـي مشـهد تـروي فيـه إحـدى الشـخصيات أحداثًـا تخصهـا، وهـذه اللقطـة تظهـر جـزءًا مـن تلـك الأحـداث، لكـن الضعـف فـي حساسـية الأفـلام فـي ذلـك الوقـت لا يسـمح بـأي يقيـن تـام يؤكـد أحـد الأمريـن التالييـن: هـل الأمـر هنـا متعلـق بطريقـة تعبيريـة مـن إرادة فـي المخـرج، أم أنـه مجـرد حالـة عيـب فـي نسـخة الفيلـم؟ إن عـدم وجـود هـذا اليقيـن هـو بـلا ريـب أخطـر عيـب فـي تاريـخ السـينما، وأن الفيلـم ليتعـرض أكثـر مـن أي شـيء آخـر، كوثيقـة، لعطـب الزمـن.

ومـن المهـم أخيـرًا أن نذكـر أن رينيـه كليمـان قـد حـاول فـي فيلـم "قصـر مـن زجـاج" مـا يمكـن أن نسـميه "التنبـؤ بالمسـتقبل" أي عـرض المسـتقبل

عودة إلى الوراء بالنسبة إلى مشهد المطبخ مع الزوجة، الذي هو نفسه عودة إلى الوراء (استرجاع لإحدى ذكريات البطل) بالنسبة إلى حاضر الفيلم. والطريقة نفسها موجودة في فيلم "النمرة غلط" البطلة (حاضر) تسترجع في ذاكرتها الطبيب وهو يروي (أول درجة) أزمات مريضة (ثاني درجة).

فـي مشـهد فـي الحاضـر، وإن يكـن مسـتقبلًا حقيقيًّـا لا مجـرد مسـتقبل متخيـل، ونحـن نتذكـر أن الشـابة إيفليـن وصاحبهـا ريمـي فـي حجرتهمـا بالفنـدق يتجـاوزان السـاعة التـي كان علـى الفتـاة أن تنصـرف فيهـا لركـوب القطـار، وهنـا يضـع المخـرج (بعـد مـزج بيـن سـاعة الشـاب وسـاعة الحائـط) لقطـة مصبـاح النعـش مـع جسـد إيفليـن ولقطـة الـزوج وهـي يتلقـى النبـأ المفجـع، ثـم، بعـد هـذا التدخـل مـن القـدر، نعـود إلـى الحجـرة، فتتنبـه الفتـاة وصاحبهـا إلـى تأخـر الوقـت، فينطلقـان فـي عجلـة إلـى المحطـة رغبـة فـي الوصـول إليهـا قبيـل تحـرك القطـار إلـى "بـرن". فلمـا تتبيـن الفتـاة عبـث هـذه المحاولـة تقـرر ركـوب الطائـرة. وينتهـي الفيلـم علـى لحظـة الـوداع - الـذي كان البطـلان يحسـبانه وقتيًّـا - لجهلهمـا بحتميـة المقـدور. إن المتفـرج هنـا، كمـا كان الحـال أمـام التراجيديـا القديمـة، مطلـع علـى سـر النهايـة التـي سـيحطم فيهـا القـدر هنـاء البشـر. ولقـد كان حتمًـا علـى هـذا التوليـف الجـريء أن يحـدث صدمـة دراميـة فريـدة للمتفـرج أو يظـل غيـر مفهـوم منـه، وهـذا هـو مـا حـدث فيمـا يبـدو، فإنـي أعـرف أشـخاصًا لهـم ألفـة بالسـينما ومـع ذلـك لـم يلتقطـوا سـبب وجـود هـذه اللقطـة فـي تلـك اللحظـة. ومـا إن مـرت بضعـة أيـام علـى عـرض الفيلـم حتـى نقلـت لقطـة الحادثـة إلـى نهايـة الفيلـم. وفـي هـذا موضـوع حسـن للتأمـل فـي تكويـن اللغـة الفيلميـة: كيـف ولمـاذا تصيـر وسـيلة تعبيريـة مفهومـة مـن المتفـرج؟ وهـل أجـرؤ علـى أن أزعـم أن القانـون الـذي أعتقـد أنـي تمكنـت مـن صياغتـه فـي نهايـة الفصـل الخـاص بالتوليـف يقـدم الجـواب علـى هـذا السـؤال؟ إن

توليـف كليمـان يظـل غيـر مفهـوم لأننـا لا نسـتطيع أن نعـرف المسـتقبل، وكل مـا يسـعنا هـو أن نرهبـه (انظـر مثـال "مدموازيـل جولـي") أو نتصـوره كمـا نتمنـى أن يكـون (مثـل حلـم شـارلي شـابلن إذ يـرى نفسـه فـي بيـت مـزود بجميـع وسـائل الرفاهيـة الحديثـة فـي فيلـم "الأزمنـة الحديثـة") أمـا العـرض الفـظ فـي الحاضـر لمسـتقبل حقيقـي فهـو لا يطابـق أيـة تجربـة أصيلـة للكائـن البشـري، ولذلـك يعجـز عـن فهمـه، علـى الأقـل إلـى أن يعـرف كيـف يفهـم معنـاه.

ولنختــم القــول، بعــد هــذا القــوس الــذي فتحنــاه، بــأن العــودة إلــى الــوراء هــي إذن طريقــة تعبيريــة ملائمــة إلــى أقصــى حــد، لعــدة اعتبــارات: فهـي تسـمح بمرونـة عظيمـة وحريـة كبيـرة فـي السـرد، إذ أنهـا تسـمح بقلـب التواريـخ، وهـي تسـهل المحافظـة علـى الوحـدات الثـلاث التقليديـة (أو علـى الأقـل أهمهـا وحـدة الزمـن، مـا دامـت وحـدة الزمـن، مـا دامـت وحـدة الحدث سـائرة مـن تلقـاء نفسـها) بتركيـز الفيلـم علـى خاتمـة الدرامـا المعروضـة، كحاضرهـا هنـا لوعـي دييجيتيـك، ويجعـل الفتـرات الزمنيـة الأخـرى والأماكـن الأخـرى ملحقـات خاضعـة ومشـمولة بالحـدث الرئيسـي. إن الماضـي يصيـر حاضـرًا حقًّـا، كمـا أن "الجهـات الأخـرى" تصيـر "هنـا" فـي الوعي، ولا تعـود بقيد الأحـداث زمنيـة مباشـرة بـل سـببية، أي أن التوليـف مؤسـس علـى الانتقـال إلى الماضـي بعـرض أسـباب الوقائـع الحاضـرة وإذن فـإن تتابـع الأحـداث طبقًـا لعللهـا المنطقيـة يكـون موضـع المراعـاة، لكـن التاريـخ الدقيـق يكـون مقلوبًـا ومعـادًا بنـاؤه كوظيفـة لوجهـة نظـر ذاتية فـي الغالـب. إن وجهة النظـر الذاتية

لهـي علـى كل حـال التـي تتحكـم فـي السـرد، فـي كل اسـتخدام أصيـل وخصـب لهـذه الطريقـة. إن العـودة إلـى الـوراء تخلـق إذن مضمـرًا داخليًّـا مطاطًـا بشـكل مدهـش، مركـزًا إلـى درجـة كبيـرة، ودراميًّـا علـى الأخص بشـكل رائـع. وهـذا الزمـن يخلـع علـى الحـدث مزيـدًا مـن وحـدة الأسـلوب ويسـمح بإدخـال السـرد الذاتـي بشـكل طبيعـي تمامًـا، بضميـر المتكلـم، الـذي عرفنـا قوتـه وغنـي المجـالات السـيكولوجية التـي يفتحهـا للسـينما.

الفصل الرابع عشر
المكان

«السينما هي فن المكان» هكذا عنون موريس شيرر منذ عهد قريب مقالًا هامًا عبر فيه عن الفكرة القائلة بأن «المكان» فيما يبدو هو الشكل العام الجوهري للحساسية في السينما، باعتبارها فنًا بصريًا[1] كما أن إيلي فور من جانبه، وفي نص مشهور معنون "تأملات في السينما" قد كتب: إن السينما "تجعل من المدة الزمنية بعدًا من أبعاد المكان[2] وهاتان شهادتان ترميان إلى تأكيد أولوية المكان في تعريف نوعية فن الفيلم.

ومن المؤكد أن السينما هي أول فن استطاع بهذا القدر من الاكتمال أن يحقق لنفسه السيطرة على المكان، على الأقل منذ خمسة عشر عامًا، كما يلاحظ ذلك بحق موريس شيرر، بعد أن اتسمت مرحلة التوليف المنتصر «بضعف في معنى المكان» في الصورة. وقد رأينا أن اكتشاف القطع وأسبابًا فنية ملحة هي التي أدت إلى تجزئة العالم الدييجيتيكي، نظرًا إلى أن «جمالية التوليف» قد زادت التركيز

(1) مجلة السينما - العدد 14 - يونيو 1948.

(2) كتاب "وظيفة السينما" - الناشر بلون - 1953.

علـى التعبيـر لا علـى الوصـف ولقـد كان مـن الـلازم انتظـار عـودة اكتشـاف عمـق الصـورة لإدخـال أبعـاد المـكان إلـى الدخـول فـي الصـورة، وكانـت أسـماء "رينـوار" و"ويلـز وايلـر" و"هتشـكوك" هـي علامـات الطريـق فـي هـذه المرحلـة الجديـدة مـن مراحـل السـينما. واليـوم يرمـي عمـق الصـورة وحـركات الكاميـرا بشـكل متزايـد إلـى الحلـول محـل التوليـف، إن الفيلـم مثـل "المتعطلـون" دلالـة فريـدة علـى هـذا التطـور.

والسـينما تعالـج المـكان بطريقتيـن: فهـي إمـا أن تكتفـي بـأن تعيـد بنـاءه وتجعلنـا نجـول فيـه بحـركات الكاميـرا (وقـد كتـب بـالاش: بحـركات الكاميـرا يغـدو المـكان نفسـه ملموسًـا، لا مجـرد صـورة للمـكان معروضـة فـي المنظـور الفوتوغرافـي)[1] أو فهـي "تحققـه" بخلـق أبعـاد مكانيـة إجماليـة تركيبيـة يدركهـا المتفـرج مـن تراكـب وتتابـع أماكـن جزئيـة قـد لا تكـون لهـا أيـة علاقـة ماديـة فيمـا بينهـا. ونحـن نعـرف تجربـة "كوليشـوف" التـي أوضحـت مـا كان يدعـوه "الجغرافيـا الخلاقـة" إذ جمـع المخـرج السـوفييتي أربـع لقطـات تمثـل علـى التوالـي:

1 - رجل يمشي من اليسار إلى اليمين.

2 - امرأة تمشي من اليمين إلى اليسار.

3 - الرجل والمرأة يلتقيان ويتصافحان.

5 - الشخصيتان تصعدان بخطى متناسقة على سلم.

---

(1) كتاب "الفيلم" - صفحة 154.

وبالرغـم مـن أن اللقطـات قـد التقطـت فـي أماكـن شـديدة التباعـد (فالبيـت الكبيـر لـم يكـن غيـر البيـت الأبيـض فـي واشـنطون مأخـوذ مـن فيلـم أمريكـي، واللقطـة رقـم 5 صـورت أمـام كاتدرائيـة فـي موسـكو) فقـد أعطـى المشـهد إحساسًـا بوحـدة مكانيـة كاملـة[1]. والمسـاحة الفيلميـة مكونـة دائمًـا علـى هـذا النحـو مـن أجـزاء وقطـع، وإنمـا تأتـي وحدتهـا مـن تراكبهـا فـي تتابـع خـلاق.

لكـن أيسـعنا بعـد أن قررنـا هـذا أن نقـول إن السـينما هـي أولًا فـن مـكان؟

وإنـي أعتقـد ذلـك، إذ أن المـكان ليـس أقـوى مـا يفـرض نفسـه علينـا منـذ البدايـة عندمـا نواجـه الفيلـم، بـل الزمـن.

والحـق أننـا نسـتطيع أن نسـتوعب فيلمًـا يكـون زمنيًـا بحتًـا، أي تكـون صـوره بيضـاء مـن مبتدئـه إلـى منتهـاه، وفـي وسـعنا إذن أن نتكلـم عـن زمـن الفيلـم (زمنـه البحـت، زمـن العـرض، مـدة وجـود العمـل الفنـي أمـام أعيننـا) قبـل أن نتكلـم عـن الزمـن فـي الفيلـم (زمـن الحـدث) زمـن الشـخصيات، المـدة كمـا تسـتمر فـي العمـل الدرامـي الـذي (يخلقـه الفيلـم).

ولكننـا، علـى العكـس مـن ذلـك، لا نسـتطيع أن نتكلـم عـن مـكان الفيلـم (باسـتثناء واحـد، هـو بعـض الأفـلام غيـر التصويريـة، مثـل أفـلام "فيشـنجر" و"ليـن لاي" و"مـاك لاريـن") بينمـا يسـعنا ذلـك بالنسـبة إلـى

(1) ما ذكره يودوفكين في كتابه "فن الفيلم" صفحة 60.

الرسـم مثـلًا، حيـث يكـون مـن الممكـن أن نميـز مكانًـا "منظمًـا" (السـطح المربـع لقمـاش اللوحـة) ومكانًـا "معروضًـا" (العالـم ذو الأبعـاد الثلاثـة الـذي تظهـره اللوحـة): إذ أن الشاشـة ليسـت سـطحًا بـل فتحـة وعمقًـا، وقـد قلـت إن الشاشـة وإطارهـا ينبغـي أن يظـلا مضمريـن خشـية إدخـال مفهـوم خاطـئ (ثابـت وتصويـري) للصـورة الفيلميـة. وإذن فإنـه لا يسـعنا أن نتكلـم عـن مـكان الفيلـم بـل عـن مـكان فـي الفيلـم فحسـب، أي المـكان الـذي يـدور فيـه الحـدث فـي العالـم الدييجيتيكـي.

ويبـدو لـي إذن أنـه ممـا لا يمكـن إنـكاره أن السـينما هـي أولًا فـن زمنـي مـا دامـت هـذه البديهيـة هـي التـي تلتقط مباشـرة فـي كل خطى فهـم الفيلم، علـى المسـتوى القطعـي الصريـح (الفيلـم هـو تتابـع زمنـي للصـور) وفـي الوقـت نفسـه علـى المسـتوى الأكثـر عمقًـا ونوعيـة: إذ أن السـينما "تدخـل فـي الزمـن" كل مـا تعرضـه، وهـذه هـي الفكـرة التـي أريـد أن أبسـطها.

«أعـرض علـى الشاشـة شـيئًا ممـا يوصـف بالجمـود، القمـة البعيـدة لغابـة مثـلًا، أو البحـر عنـد الأفـق، أو المنظـر العـام لمدينـة، فـإذا بجمـود العالـم يختفـي فـي الحـال، وإذا بـكل شـيء، مـرور النسـيم، وتسـاقط قطـرات المـاء الصغيـرة، والحركـة غيـر المحسوسـة للهـواء السـاخن، وللسـحب، وللدخـان وللتـراب، تطبـع المجمـوع بحيـاة هامسـة... وإذا بالوجـود الـذي كان منـذ قليـل جامـدًا ينبـض بالحيـاة ويتفـزز»[1]. وقـد

(1) إيلي فور - وظيفة السينما - صفحة 80.

حانـت اللحظـة لإعـادة ذكـر كلمـة "كوهيـن سـيا" أن الكاميـرا تجهـل الطبيعـة الميتـة. وقـد رأينـا ذلـك عنـد الـكلام عـن الإسـراع بالزمـن فـي السـينما، إذ تدخـل السـينما فـي كل ناحيـة حـركات وإيقاعـات، وتسـجل انسـياب الأشـياء وتلاشـيها، وتجعـل مـن وجـود العالـم سـيلًا لا راد لـه ولا دافـع مـن الأحاسـيس الهاربـة. إن إدراكنـا للواقـع هـو أولًا "ديناميكـي مكانيًـا" فنحـن نجـرب المـكان، بينمـا نحـن نعانـي الزمـن، الـذي يفـرض نفسـه علينـا موضوعيًـا ويسـتمر بـلا توقـف، حتـى إذا لـم نكـن علـى وعـي تـام بمدتـه. وعلـى العكـس مـن ذلـك تعطـي السـينما قيمـة للزمـن وتقـوي سـيطرته علينـا وتجعلـه محسوسًـا بالنسـبة إلينـا إلـى حـد المضايقـة وفـي وسـع الفيلـم أن يمـزق المـكان الحقيقـي ويعيـد بنـاءه بأكبـر قـدر مـن الحريـة أمـا الزمـن فهـو علـى العكـس يحتفـظ بسـلطانه حتـى فـي الأفـلام التـي تقلـب مجـراه تمامًـا. وقـد تغلـو فـي ذلـك إلـى حـد اسـتبدال مشـهد زمنـي بمشـهد سـببي كمـا سـبق أن أوضحـت. واسـتبدال النظـام التاريخـي بنظـام منطقـي علـى المتفـرج أن يفسـره. ويرجـع هـذا إلـى أن المـكان لا معنـى لـه، وأنـه لا يعبـأ بالطريقـة التـي نسـتخدمه بهـا، وأنـه متأهـب لجميـع أنـواع التقطيـع والتجميـع بعكـس الزمـن الـذي لـه بنـاؤه الموجـه الفريـد، الـذي يفـرض علـى إدراكنـا سـيره الـذي لا يقـاوم ولا يراجـع.

ويبـدو إذن أن السـينما تقيـم امتيـازًا للزمـن وتكثيفًـا للمـدة يجعلنـا نتصورهـا بطريقـة أكثـر فعاليـة ووعيًـا بمـا للسـينما مـن طـرق متنوعـة للمعالجـة تفرضهـا علـى الزمـن. وأنـا لا أعتقـد أن الإضافـات الجوهريـة

التـي اسـتحدثتها السـينما تكمـن مثـلًا فـي قدرتهـا علـى نقلنـا فـي لحظـة مـن باريـس إلـى لنـدن (وهـي تجربـة سـيتاح لنـا أن نعيشـها فـي الواقـع بفضـل تقـدم وسـائل المواصـلات الراهـن) بـل قبـل كل شـيء فـي الإمكانيـة التـي ترينـا بهـا بـرج إيفيـل فـي عـز الظهـر ثـم فـي الحـال فـي لحظـة الغـروب (وهـي تجربـة لـن يقـدر لنـا قـط أن نعيشـها، لأنهـا تتجـاوز وسـائلنا البشـرية). وهـذه السـيطرة علـى الزمـن هـي التـي تتيـح للسـينما أن تكشـف على أحسـن وجـه الأهميـة الاسـتثنائية والحـدة المطلقـة لإمكانياتهـا الفنيـة والجماليـة.

لكـن إقـرار هـذه الأولويـة التـي يتمتـع بهـا الزمـن لا تحـول دون تسـجيل القـول إن العالـم الفيلمـي هـو تكويـن عقـدة زمنيـة مكانيـة مشـابهة للعقـدة التـي تكـون حـدود حياتنـا الواقعيـة: ففـي الحالتيـن يكـون الزمـن وحـده محسوسًـا ومـدركًا كبديهيتـه مباشـرة (أو بالأحـرى: بديهيـة المـدة، إذ أن اصطـلاح الزمـن يتضمـن منهجًـا لمراجـع ذات طابـع اجتماعـي) بينمـا ينبغـي علينـا لكـي نـدرك المـكان أن نجربـه بوسـائلنا الخاصـة أو بحـركات الكاميـرا. إن العالـم مـكان ذو ثلاثـة أبعـاد، لكـن كل بعـد منهـا مـزدوج فهـو أولًا مـدة، ثـم هـو بعـد ذلـك - وبشـكل اختيـاري - طـول أو عـرض أو ارتفـاع، إذ أن تجربتنـا للمـكان تظـل دائمًـا طارئـة وخاضعـة فـي جميـع الأحـوال للزمـن الـذي لا يسـعنا الإفـلات مـن معانـاة اسـتبداده. وهـذا هـو المعنـى الـذي أعتقـد أننـا يجـب أن نفهـم بـه قانـون "إيلـي فـور" الـذي ذكرتـه فـي مسـتهل هـذا الفصل: فهـو صحيـح فـي الواقـع، لكنـه أكثـر صحـة فـي السـينما، حيـث الزمـن مكثـف وحيـوي.

فالعالـم الفيلمـي إذن يعيـد تكويـن العلاقـات المكانيـة الزمنيـة للعالـم الواقعـي، بدقـة مقيمـة ببسـاطة، وهـذا واحـد مـن أكبـر أسـباب هيبـة السـينما النوعيـة وأصالتهـا المطلقـة إذا قورنـت بـكل الفنـون الأخـرى.

ومـن المفيـد عنـد هـذه النقطـة مـن تحليلنـا أن نـدرس - بشـيء مـن الإسـهاب - المسـاحة التشـكيلية فـي الرسـم، التـي تشـخص المسـاحة الفيلميـة، سـلفًا، وعلـى خيـر وجـه، وأن نـرى الحلـول المختلفـة لهـذه المشـكلة خـلال القـرون، مشـكلة العلاقـات بيـن المـكان والزمـن.

ففـي مؤلـف وافـر الخصوبـة[1] حلـل بييـر فرنكاسـتل تطـور مفاهيـم مسـاحة الصـورة منـذ عصـر النهضـة الإيطاليـة إلـى مدرسـة التأثيـر بيـن المعاصريـن فـي الرسـم الفرنسـي. وأريـد، مسـتوحيًا كتابـة، أن أجمـل هـذه الدراسـة، محـاولًا إكمالهـا بتحليـل شـخصي لمختلـف الحلـول المتنوعـة التـي عرضـت لمشـكلة العلاقـات بيـن المـكان والزمـن فـي تركيـب معقـد بصـري تصويـري.

ومـن الخطـأ حقًّـا أن نعتقـد أن الرسـم، مـا دام يظهـر منظرًا جامـدًا للعالم، لا يثيـر مسـألة المـدة، فالأمـر علـى العكـس مـن ذلـك، لأن الفنانيـن، نتيجـة لهـذا القصـور النسـبي، قـد حاولـوا أن يعوضـوا، بوسـائل بصريـة، اسـتحالة التعبيـر عـن الزمـن.

(1) الرسم والمجتمع - ليون، 1951.

ففـي سـنوات حقبـة 1400 مـن عصـر النهضـة الإيطاليـة كانـت المسـاحة التشـكيلية فـي الرسـم مبشـرة بمـا سـتصير إليـه المسـاحة التشـكيلية للمشـهد المسـرحي الكلاسـيكي «علـى الطريقـة الإيطاليـة»: فهـي تمثـل مكانًـا ثلاثـي الأبعـاد مقطوعًـا مـن العـرض ومـن الارتفـاع بإطـار اللوحـة، ومقفـول العمـق بجـدار (كمـا يقفـل الجـدار الخلفـي المشـهد المسـرحي) أو مفتوحًـا علـى منظـر بانورامـا مشـابه لسـتارة المؤخـرة فـي المسـرح)، لكـن هـذه المسـاحة المبنيـة جزافًـا ليسـت لهـا بذاتهـا قيمـة تصويريـة، فمـا هـي إلا إطـار بسـيط ممنــوح للحــدث، وعــون غيــر تجريــدي تمامًــا فــي أساســه، لكنــه مبنــي خضوعًـا لاحتياجـات «إخـراج» المضمـون التصويـري. والمـكان، علـى أي حـال، خاضـع خضوعًـا مطلقًـا للحـدث، فهـو وسـيلة لا غايـة تشـكيلية. ووجهـة نظـر «المتفـرج» لهـذا المـكان هــي بعينهـا وجهــة نظـر الجالـس فـي الصفـوف الأولـى فـي المسـرح، أي وجهـة نظـر مـن مواجهـة المتمثليـن بارتفـاع قامـة الإنسـان. إن المنشـآت المصـورة مفتوحـة مـن جهـة الصالـة. ويطابـق ترتيـب التصميمـات الدراميـة - ابتـداء مـن مسـافة معينـة مـن نـور «المسـرح» الأمامي - وجهـة نظـر المتفـرج فـي المسـرح. فالمـكان، باختصـار، يكـون مبنيًّـا كلـه بنـاء متفقًـا عليـه بالنسـبة إلـى المتفـرج، ومؤديًـا لوظيفـة بنـاء مكانـي طولـي.

في مثل هذا المفهوم للمكان، ماذا يكون مصير تصوير الزمن؟

حسـنًا! إن الزمـن هنـا يعـرض باللغـة المكانيـة: فعندمـا يرسـم جيوتـو علــى جــدران كنيســة ســكروفيني فــي بــادو مراحــل حيــاة المســيح، نجــد ســطح النقــش الحائطــي بتمامــه مجــزءًا إلــى عوالــم صغيــرة يظهــر منهــا

مشـهدًا: فالمـكان هنـا دعامـة بحتـة، كمـا هـو الحـال فـي عمـل فنـي آخـر لجيوتـو هـو «مولـد القديسـة إليزابيـث» الـذي نـرى فيـه العـذراء وهـي راقـدة فـي مبنـى، ذات اليميـن، وإليزابيـث ذات اليسـار وهـي تقـدم إلـى القديـس يوسـف، والمشـهدان منفصـلان بعامـود يحـدد مسـافتين تكعيبيتيـن. وقـد كتـب فرنكاسـتل: «إن علاقـات الأماكـن فيمـا بينهـا ليسـت غيـر صـلات عبـور أو تتابـع»[1] لكننـا نلاحـظ منـذ تلـك الحقبـة نفسـها ميـلاً إلـى التوحيـد التشـكيلي بواسـطة وحـدة مكانيـة مشـددة: ففـي لوحـة «الطوفـان» لباولـو أوشـيللو نجـد أنفسـنا أمـام «تكويـن تركيبـي» تعـرض اللحظتـان المتتابعتـان فيـه مـن حـدث واحـد كمـا لـو كانتـا متراكبتيـن، لكنـه لا يوجـد فيـه غيـر نظـام تشـكيلي واحـد. هنـاك حقًّـا نوحـان، وعلـى الأخـص سـفينتان، لكـن نوحًـا الأول ينظر إلى نفسـه فـي الثانيـة. ولقـد سـبقت الوحـدة التشـكيلية التوحيد الرمـزي[2] «ويبـدو لي أن فـي وسـعنا أن نجـد اصطـلاح هـذا التوحيـد للمـكان فـي أثـر فرنسـي مـن نفس العهـد، نسـتطيع أن نـراه فـي متحـف اللوفـر فـي لوحتـي الرسـام هنري بلشـوز «المناولـة الأخيـرة» و«استشـهاد القديـس دنيـس»، ففـي مـكان ضيـق ووحيـد راكـب الفنـان ثـلاث لحظـات متتابعـة مـن اليميـن إلـى اليسـار: القديـس دنيس واقفًـا أمـام النطـع، ثـم راكعًـا وقـد حـز فـي عنقـه سـيف الجـلاد، وأخيـرًا جثتـه ممـدة وراء النطـع وقـد تدحرجـت الـرأس إلـى المنظـر القريـب فـي مقدمـة

(1) الرسم والمجتمع - صفحة 21.

(2) الرسم والمجتمع - صفحة 37.

الرسـم. وهنـاك إذن وحـدة تشـكيلية كبيـرة (نفـس المـكان ونفـس الجـلاد ونفـس النطـع) مـع وجـود التتابـع الدرامـي (القديـس ثـلاث مـرات). ونلاحـظ إذن خـلال هـذه الحقبـة الأولـى تطـورًا للمـكان المنظـور إليـه بوصفـه إطـارًا بسـيطًا متفقًـا عليـه لمـكان هـو غايـة فـي ذاتـه ويملـك وحـدة بنائيـة تشـكيلية. لكـن الوحـدة الزمنيـة أو الدراميـة إذا فضلنـا هـذا التعبيـر، غيـر محققـة، والمراحـل متراكبـة مختلفـة الارتبـاط.

وقـد تأكـدوا غـزو المـكان طـوال الحقبـة الكلاسـيكية، فصـار أكثـر حريـة، منـذ تحـرر مـن طابعـه المسـرحي الأصيـل، وأقـل فوضويـة، لأنـه خضـع للمنهج الدقيـق للمنظـور الهندسـي. ومهمـا يكـن مـن شـيء فقـد تـم الاعتـراف نهائيًـا بالوحـدة التشـكيلية للوحـة بوصفهـا رقيمـة، لكننـا سـنرى أن وحدتهـا الدراميـة ليسـت دائمًـا مطلقـة. والواقـع أن فـي وسـعنا أن نسـمي هـذه الحقبـة الثانيـة حقبـة الزمـن المركـب: ففـي لوحـة "الفـردوس الأرضـي" للرسـام "جيـروم بوش" مثـلًا، حيـث المـكان لا يـزال أسـطوريًا خالصًـا، يمكـن بسـهولة اعتبـار المشـاهد الصغيـرة العديـدة التـي يمكننـا تمييزهـا فـي غمـار المختاريـن تمثيـلًا متواقتًـا لمـدة زمنيـة عظيمـة الطـول، باعتبـار كل وحـدة منهـا لحظـة. وهـذه التجربـة أكثـر جـلاء عنـد واتـو مثـلًا حيـث نسـتطيع أن نـرى فـي الأزواج العديديـن مـن النـاس فـي لوحـة "الرحيـل إلـى سـيثير" أو فـي لوحـة "علامـة جيرسـان" نفـس الـزوج الواحـد مـن النـاس فـي لحظـات متعاقبـة مـن الحـدث. كمـا نجـد نفـس الإمكانيـات فـي لوحـة "رمـث ميـدوز" حيـث ركبـت الحـالات

الجسـمانية المتنوعـة للناجيـن مـن الغـرق فـي تتابـع مضمـر لمراحـل احتضـار طـال عـدة أسـابيع.

ومـع التأثرييـن ظـل التصويـر الواقعـي للمـكان فـي جملتـه علـى مـا كان عليـه خـلال العهـد الكلاسـيكي، ومـع ذلـك فـإن انقلابًـا أو "تحطيمًـا للمـكان - علـى حـد تعبيـر فرنكاسـتيل - يبـدأ فـي الظهـو: فنـرى ظهـور "مـكان مجـرد مـن الأبعـاد مثلمـا هـو مجـرد مـن العمـق الداخـل فـي الإطـار والـذي يمكـن قياسـه"[1]. إن إطـار اللوحـة لـم يعـد يطابـق إطـار المسـاحة التشـكيلية التـي يتذبـذب محورهـا بالنسـبة إلـى عموديـة الإطـار، ففـي "صـور مـدام سـيزان" (1887) نجـد الشـخصية ماثلـة ومرئيـة فـي لقطـة خفيفـة مـن أعلـى مسـتوى النظـر، كمـا نجـد نفـس الزاويـة فـي لوحـة "الكرسـي والغليـون" لفـان جـوخ (1888). وقـد كتـب فرنكاسـتل عـن أولـى هاتيـن اللوحتيـن "إن الصـورة... تثيـر رؤيـة منفصلـة عـن القوانيـن العمليـة لعـرض الواقـع عرضًـا متفقًـا مـع حقيقتـه. إنهـا عـرض لصـورة ذهبيـة لا عـرض لمنظـر"[2].

وهكـذا نـرى ظهـور وجهـات نظـر لـن تلبـث أن تكـون وجهـات نظـر السـينما وهـي اللقطـة مـن أعلـى مسـتوى النظـر والإطـارات المائلـة، التـي ستسـتخدم هـي الأخـرى فـي التعبيـر، كمـا رأينـا عـن مضاميـن عقليـة.

---

(1) المرجع السابق ذكره - صفحة 58.

(2) المرجع السابق ذكره - صفحة 164.

وفـي نفـس الحقبـة اكتشـف رينـوار الأب المنظـر الكبيـر وعمـق الصـورة، فـي لوحتـه المدهشـة "ميـدان بيجـال" (1880): فتـاة مرئيـة مـن ظهرهـا إلـى ثلاثـة أربـاع قامتهـا، فـي المقدمـة، بينمـا يظهـر خلفهـا منظـر المتنزهيـن فـي يـوم الأحـد وهـم يبـدون واضحيـن قليـلًا بشـكل تأثيـري بالـغ الأثـر. هـذا إطـار سـينمائي الطابـع، نظـرًا إلـى تكوينـه غيـر المتوقـع، وفـي الوقـت نفسـه للطريقـة التـي نجـد بهـا أنفسـنا مندمجيـن فـي الحـدث ولحيويـة التكويـن الديناميكـي المدهـش. ونلتقـي بنفـس هـذا الطابـع الحـي، هـذا الإحسـاس بلمحـة فجائيـة ملتقطـة بغتـة، فـي إطـار سـيزان للوحتـه المعنويـة "وعـاء اللبـن، وتفـاح، وليمـون" وفـي إطـار ديجـا للوحـة المشـهورة "أبسـينت"، وهـي إطـارات سـينمائية إلـى أقصـى حـد، نظـرًا إلـى طابـع "الإهمـال" الـذي يبـدو كمـا لـو كان يفتـرض حركـة كاميـرا جمـدت فجـأة أثنـاء حركتهـا. وهـذا الازدراء العظيـم للتكويـن غريـب تمامًـا علـى جماليـة الرسـم التقليديـة، بـل وحتـى علـى جماليـة الصـورة الفوتوغرافيـة، التـي تخضـع، عمليًـا، لنفـس القوانيـن: فنحـن نحـس أن الحركـة متأهبـة لتفجيـر الإطـارات والتكوينـات الثابتـة. وأخيـرًا يظهـر التوليـف فـي الصـورة بوضـوح، فـي "صـورة الفنـان ذي الصليـب الأصفر" للرسـام جوجـان (1890)، إذ أن وجـه الفنـان موجـود فـي المقدمـة، بينمـا نـرى عـن يمينـه وعـاء كبيـرًا للتبـغ، ويشـغل مؤخـرة الصـورة عـن الشـمال صليـب كبيـر يحمـل المسـيح، والـكل فـي إطـار ذي خصائـص فيلميـة، بطابعـه "المبنـي" وبكثافتـه الدراميـة الصارخـة.

وفـي خـلال هـذه المرحلـة يعـود الزمـن إلـى التسـلط علـى بعـض الفنانيـن. وفـي وسـعنا أن نتكلـم هنـا عـن زمـن "مشـمول". ونعـرف أن الرسـام مونيـه كان يرسـم كاتدرائيـة روان فـي سـاعات مختلفـة مـن النهـار. ومـن الواضـح أنـه كان يبحـث بهـذه الطريقـة، بحـث اليـأس، عـن تثبيـت الميوعـة المتلاشـية للعلاقـات بيـن الظـلال والأنـوار وهـذه المشـكلة، مـع احتفاظهـا بجميـع نسـبها، كانـت نفـس المشـكلة التـي واجههـا "جيوتـو" فـي الماضـي عندمـا أراد أن يصـور حيـاة المسـيح. ولكـن مـا كان ينقـص مونيـه - والرسـم يطالـب بوحدتـه التشـكيلية والدراميـة - هـو كاميـرا تسـجل تسـجيلًا بطيئًـا يومًـا كامـلًا لكاتدرائيـة روان، كمـا فعلـت أخيـرًا، منـذ بضـع سـنوات، كاميـرا المخـرج روكييـه الـذي أظهـر فـي لحظـة واحـدة بضـع سـاعات مـن مسـرى الشـمس فـوق الريـف فـي فيلـم "فارييـك". ومونيـه نفسـه عندمـا رسـم "بوليفـار دي كابوسـين" صـور الجمهـور والمنظـر فـي "اهتـزاز" خفيـف كمـا لـو كان قـد طبـع سلسـلة مـن الصـور الفوتوغرافيـة الملتقطـة واحـدة فـي إثـر الأخـرى، إذ بـدل فـي كل مـرة مـكان المتنزهيـن، وجعـل الإضـاءة، علـى نحـو خفـي، متغيـرة بالنسـبة إلـى المـرة السـابقة: ولا ريـب أننـا نـرى هنـا ظهـور مـا سـيكون فـي المسـتقبل: "المـزج"، الـذي قلـت عنـه أنـه يجسـد علـى نحـو بالغ الدقـة شـبه الاندمـاج للحظتيـن متتابعتيـن أو أكثـر، فـي تعبيـر مـدة زمنيـة غير محـددة ولكنهـا حيـة. وأخيـرًا، فعندمـا يرسـم سـيزان لوحتـه "سـباق الـزوارق فـي أرجنتـوي" أو يرسـم رينـوار لوحتـه "نسـاء فـي حقـل" أو يرسـم تورنـر

أساطيله، نحس أنهم يريدون تكثيف وتقييم ومد لحظة أدهشتهم بما فيها من امتلاء حسي، محاولين أن يخلعوا عليها من الناحية التشكيلية نوعًا من التعادل الزمني، ووجودًا فيه إلحاح وشمول: فيكون الزمن "مشمولًا" بالأشياء التي يحاول تصميمها أن يعبر عن نبضها، بأن يظهرها لنا كما لو كانت حية، نابضة باهتزاز تتوضح فيه المحاولة العاجزة لوقف طيران الزمن، وإن يكن ذلك لبضع سنوات فحسب.

وأخيرًا تنفتح مع التكعيبيين، وعلى الأخص مع التجريديين، حقبة جديدة تميل فيها المسافة التشكيكية التقليدية إلى أن يمتصها سطح ذو بعدين، هو سطح قماش اللوحة نفسه. أما عن الزمن، فإنه، نتيجة لذلك، يتزايد تجاهله. ولنذكر مع ذلك أي "دراسة عارية" لبيكاسو يظهر تصميمها "مبنيًا على خوف جديد من المسافة. ولنتصور أننا قد سجلنا على ورقة، في خط مستمر، النتائج المتعاقبة لملاحظتنا لوجه إنسان راقد، نتيجة لتغيير مكاننا نحن أنفسنا حول النموذج الجامد. إني لا أرى ما يجعل هذه الطريقة أكثر تفاهة من طريقة المسافة التي تجعلنا هي أيضًا أن نستوعبها"[1]. وهذا الوصف هام، لأنه يجعلنا ندرك نفوذ السينما على الرسم، عندما تكون نوعًا من التركيب لوجهات نظر متعاقبة مصورة بحركة بانورامية.

وبعد هذه الرجعة إلى الوراء، يسعنا أن نخرج بملاحظتين بالغتي الأهمية:

---

(1) ب. فرنكاستل - المرجع السابق ذكره - صفحة 226.

أولًا: يبـدو أن كل تاريـخ الرسـم يوجهنـا نحـو حريـة وجهـة النظـر التـي ستكون وجهـة نظـر السـينما، بـل إن فـي وسـعنا أن نزعـم أن التاريـخ الجمالـي للسـينما هـو خلاصـة مركـزة مـن التاريـخ الجمالـي للرسـم، وأن نتكلـم عـن نوع مـن التوالـد فـي أصـل الصـورة نتيجـة لدراسـة التطـور الفيلمـي. إن المسـافة الدييجيتكيـة للطـراز المسـرحي فـي عصـر النهضـة هـي بعينهـا مسـافة مليـيس ومعاصريـه، موجهـة إلـى رواد المسـرح الممسـمرين فـي كراسـيهم. والمسـافة المزدوجـة فـي لوحـة "مولـد القديسـة إليزابيـث" نلتقـي بهـا فـي المشـهد الـذي سـبقه ذكـره، مشـهد عبـادة المجـوس فـي فيلـم زيـكا: "العـذاب" حيـث تطـوف بالمـذود (المغطـى مـن ناحيـة المتفـرج) والفنـاء الملاصـق لـه علـى يميـن الشاشـة حركـة بانوراميـة ضيقـة تتيـح لهمـا فرصـة الوجـود المـزدوج الـذي يقسـم الشاشـة إلـى مسـافتين[1]. وثبـات الكاميـرا، والإخـراج يعـرض المنظـر الكامـل ولعـب الممثليـن فـي مواجهـة الجمهـور، كل هـذا يؤكـد هـذه النظريـة.

---

(1) بل إن في وسعنا أن نعثر في السينما الصامتة على آثار أشد وضوحًا لتجزئة المسافة التشكيلية بغرض إظهار عدة أحداث في نفس الوقت. فعندما يحلم شابلن الجندي بالحياة المدنية تنقسم الشاشة إلى نصفين، فنرى في جانب شارعًا من شوارع مدينة كبيرة، ومن الجانب الآخر ساقي حانة يخلط الشراب. وفي المشاهد النهائية من فيلم "خجولان" تنقسم الشاشة إلى ثلاثة أجزاء تظهر الخاطب البدين، ووالد العروس، والزوجان الشابان في الوسط، وكلهم في الفراش. وهذه التجزئة للشاشة (وهي مضادة للفن السينمائي) تحل محل تقطيع طبيعي في الزمن (تولف متناوب).

ثـم غنـم الرسـم الكلاسـيكي والرومانسـي مسـافة غيـر محـددة وواقعيـة سـتكون هـي مسـافة أفـلام الحقبـة الكبيـرة الصامتـة (إذا نحينـا جانبًـا الأفـلام التـي تضحـي بنـوع خـاص مـن حسـاب "جماليـة التوليـف" والتـي لا تمثـل فـي الحقيقـة إلا أقليـة فـي الإنتـاج) وهـي التـي قلـت عنهـا إن عمـق الصـورة فيهـا - رغـم كونـه غريزيًـا - كان أخـاذًا.

ولقـد رأينـا مـع ذلـك أن علينـا أن ننظـر التأثرييـن لكـي نجـد فـي الرسـم ذلـك الانقـلاب فـي تصويـر المسـافة وظهـور وجهـات النظـر الجريئـة التـي تطابـق بشـكل محسـوس فتـرة "تحريـر الكاميـرا، مـع كل الـكادرات المدهشـة، وحـركات الكاميـرا السـريعة، ثـم فيمـا بعـد عمـق الصـورة المسـتخدم بطريقـة دراميـة، وفـي الوقـت نفسـه بعـض صنـوف تشـويه المسـافة التـي نجدهـا فـي أفـلام تعبيريـة مثـل "كاليجـاري" و"متروبوليـس" و"آخـر البشـر". ولذلـك فـإن أبشـتين عندمـا يؤكـد أنـه "لـم يحـدث لمخيلتنـا، قبـل السـينما، أن انحرفـت إلـى مثـل هـذا التمريـن البهلوانـي فـي تصويـر المسـافة الـذي تجبرنـا عليـه الأفـلام التـي تتابـع فيهـا بغيـر توقـف المناظـر الكبيـرة والمناظـر البعيـدة والمناظـر مـن أعلـى ومـن أسـفل، والعاديـة والمائلـة طبقًـا لـكل الزوايـا الكرويـة"[1] ينسـى كل الثـورة التأثيريـة التـي أعتقـد أنـي أوضحـت تمامًـا أنهـا هـي الممهـدة لطريـق السـينما.

---

(1) سينما الشيطان - صفحة 103.

وتتلقى في نفس الوقت بمفهوم «البعد المزدوج» للمسافة التصويرية في أفلام تستخدم الشاشة كمسطح بسيط، مثل الأفلام التجريدية التي أخرجها إجلنج أو فيشنجر حوالي سنة 1925، أو كالأفلام الحديثة التي يخرجها لين لاي أو ماك لارين.

ثانيًا: والنتيجة الهامة الثانية هي: كل تاريخ الرسم، منظورًا إليه من وجهة نظر التعبير الزمني، يشير إلى السينما.

ويتضح هذا بصفة خاصة في الرسوم البارزة الحائطية في القرن الرابع عشر التي لم يفعل لوشيانو إيمير أمامها غير أن حرك آلة تصويره لكي ينقل التسلسل الزمني الذي اضطر رسامو الحقبة إلى إبدال تجاور مسافي. وإذا كان أبمير قد أخطأ أحيانًا، وإذا كان قد شوه في «فاجعة المسيح» مثلًا، التشكيل الرائع والنوعي الذي أحيا به جيوتو تكويناته المقدسة الهائلة، فتلك حكاية أخرى، فالشيء الجوهري هو أن السينما كانت ملتزمة بدورها الفني في التقطيع والتوليف وهي تفعم بالطابع «الدرامي» حدثًا كان جامدًا في زمن ظل مضمرًا. وقد استطاع الفيلم بالطريقة نفسها أن يعبر عن الرحيل في لوحة "الرحيل إلى سيتير" في فيلم "احتفالات جان أوريل الرشيقة"، أو أن يعبر عن "جحيم" بوش (الطابع الشيطاني في الفن، لجاتينارا وفولكينيوني) أو أعياد روبنسن المرحة. (ستورك وهيسارت)[1].

(1) انظر، على هامش موضوعنا، المقال الهام الذي كتبه جان جورج أوريول عن "أصول الإخراج" في عدد أكتوبر 1946 من "مجلة السينما": فالكاتب يزعم أنه يثبت أن الرسامين والكتاب والموسيقيين، منذ عصر النهضة يصفون " ما يشبه

لكـن الخيانـة تبـدأ عندمـا لا يعـود هنـاك فـي اللوحـة أي زمـن ممـدود فـي المسـافة: هنـا لا تعـود الكاميـرا قـادرة علـى تتبـع خيـط الحـدث، مهمـا كان رفيعًـا، ولا يعـود لحركاتهـا تبريـر درامـي أو تشـكيلي، مـا دام الفيلـم يختزل إلـى "تقطيـع" تعسـفي للوحـدة الحيـة التـي تكونهـا المسـافة الدييجيتيكيـة للوحـة. فـإن فيلمًـا مثـل "فـان جـوخ" لآلان ريسـتيه - وهـو بديـع مـن الناحيـة السـينمائية - لا عـذر لـه مـن وجهـة النظـر التـي نعرضهـا، إذ أن المتفـرج، بعـد أن يكـون قـد رأى الفيلـم، يعـرف الخطـوط الكبيـرة لحيـاة الفنـان، لكـن مـن تجـاوز الحقيقـة أن نزعـم أن المتفـرج يحصـل مـن هـذا الفيلـم معرفـة طيبـة بفـن الفنـان (حتـى يصـرف النظـر عـن أن الفيلـم أبيـض وأسـود). والواقـع أن المتفـرج لـم يـرَ لوحـة واحـدة كاملـة مـن لوحـات الفنـان، بـل سلسـلة مـن الأجـزاء المختـارة. ونحـن أخيـرًا، لا نتصـور "تقطيعًـا" مـن هـذا النـوع مطبقًـا عـن تجريدييـن خالصيـن مثـل "كاندينسـكي" أو "ديلونـاي"، فالزمـن الفيلمـي لا مـكان لـه فـي مثـل تلـك الأعمـال الفنيـة التـي هـي مسـافة خالصـة.

وهكـذا تتضـح الغلطـة العميقـة لـكل الأفـلام الخاصـة بالرسـم، ذلـك أن الصـورة الفيلميـة تحـل إطارهـا الذاتـي - الدائـم التغييـر - محـل التكويـن

الأفـلام". فلوحـة "بـرج بابـل" للرسـام بريجيـل الأب هـي "فيلـم تتدفـق أحداثـه كالنهـر فـي تتابـع موجاتـه" ولوحتـه "الراعـي الفاسـد" تتضمـن حركـة ترافلنـج إلـى الـوراء علـى حيـن خلـق بوتشـيللي عبـادة كواكـب الفـن، كمـا أن مشـاهد المعركـة التـي رسـمها باولـو أوشـيللو تبشـر بمشـاهد فيلمـي "مولـد أمـة" و"نييفسـكي"... وأضيـف مـن جانبـي الخاصيـة السـينمائية المدهشـة لإضـاءات جـورج لاتـور.

الـذي يريـده الفنـان ويحققـه. ومثـل هـذه الأفـلام تخلـق عالمًـا تركيبيًـا إجماليًا لـه نفـس صفـة عالـم الرسـام، وإن يكـن مكونًـا مـن قطـع وأجـزاء لا يطابـق أي واحـد منهـا إرادة خالقـة محـددة عنـد الفنـان. وهـذه الأفـلام صحيحـة مـن الناحيـة السـينمائية، لكنهـا بوفهـا وثائـق عـن الرسـم قابلـة للاعتـراض، وخادعـة. إن هنـري سـتورك فـي فيلمـه "عالـم بـول ديلفـو" يتجـول بنـا، طبقًـا لخطـة يكشـفها العنـوان، فـي العالـم الدييجيتيكـي للرسـام بـول ديلفـو دون أن يجعلنـا نتخـذ بالنسـبة إلـى لوحاتـه وجهـة نظـر خارجـة تسـمح لنـا بـأن نكـون حكمًـا جماليًـا عـن هـذه اللوحـات، بوصفهـا أعمـالًا فنيـة. ولا سـبيل للدفـاع عـن هـذا الموقـف، ومـن السـهل أن نقـدم برهانًـا علـى عمقـه وهـل فـي الوسـع أن نتصـور سـينمائيًا يعـد فيلمًـا عـن أعمـال "إيفيـل" فـلا يرينـا غيـر سلسـلة مـن الجزئيـات والتفصيـلات للبـرج المشـهور ولكوبـري جارابيـت دون أن يرينـا هـذه الآثـار فـي مجموعهـا فـي لقطـة عامـة.

فالسـينما إذن تمتـاز بكونهـا فـي نفـس الوقـت فـن مسـافة وفـن زمـن. وإذا كان ممـا لا سـبيل إلـى إنـكاره أن السـيطرة المطلقـة للسـينما علـى الزمـن والحيويـة التـي يسـعها بهـا أن تجعـل المـدة محسوسـة هـي أكثـر خصائصهـا نوعيـة وإطالـة، فإنهـا علـى العكـس مـن ذلـك، الفـن الوحيـد الـذي أكمـل محـاولات تصويريـة قديمـة العهـد، فاسـتطاع أن يخلـق مسـافة حيـة ويدمـج فيهـا الزمـن علـى نحـو حميـم جعـل منهـا مسـافة نوعيـة مطلقـة.

والواقـع - إذا اسـتثنينا الرسـم - أن كل الفنـون التشـكيلية الأخـرى والمسـرح تتحقـق فـي المسـافة الماديـة، وتخلـق أشـكالًا تتطـور فـي المسـافة،

التـي ليسـت شـيئًا آخـر غيـر "دعامـة" أو "مجمـع" لتلـك الأشـكال، والمـكان التقديـري لـكل إمكانياتهـا. والعمـارة والنحـت لا تحددهمـا المسـافة التـي تظهـر أن فيهمـا أشـكالهما. وحجمهمـا، رغـم أنـه يمثـل مسـافة معينـة، لا يدرك كمسـافة بـل ذات ثقـل، لا تقتحـم، فهنـاك تكامـل ديالكتيكـي بيـن "المسـافة المجمعـة" و"المسـافة الشـكلية" فالأولـى ماديـة و"مفتوحـة" والثانيـة جاليـة و"مقفولـة": وهـذا التكامـل هـو العمـل الفنـي ذاتـه، وهـو لا يقـدم للمتفـرج إمكانيـة التجربـة الشـخصية والتعسـفية.

والمسـرح والرقـص يسـتخدمان المسـافة كدعامـة ماديـة بحتـة، والإخـراج المسـرحي أو إخـراج الرقـص لا يقومـان علـى إنشـاء أو تنظيـم مسـافة جماليـة، بـل علـى تنسـيق العلاقـة بيـن الحـركات فـي بنـاء تعبيـري محـدد. فلا أهميـة للمسـافة فـي الرقـص بوصفهـا مسـافة، وليـس فـي وسـعنا فضـلًا عـن ذلـك أن نتكلـم عـن مسـافة نوعيـة فـي الرقـص، بـل إن كل مـا نسـتطيع الـكلام عنـه هـو مسـافات متعـددة يتحـرك فيهـا الراقصـون. أمـا الإخـراج المسـرحي فـإن المسـافة فيـه ليسـت لازمـة علـى الإطـلاق، وفـي الوسـع تأديـة تراجيديـا قديمـة أمـام سـتارة بواسـطة أشـخاص جامديـن تمامًـا فـي أماكنهـم، كمـا أننـا لا نفقـد شـيئًا أساسـيًّا عندمـا نسـمع تمثيليـة مسـرحية فـي الراديـو، فـإن مـن الحـق أن المسـرح هـو قبـل كل شـيء فـن الكلمـة. وأيًّـا مـا كان الأمـر، فـإن المسـافات فـي المسـرح وفـي الرقـص هـي مسـافات ماديـة بحتـة أو دييجيتيكيـة، لا جماليـة.

وإذن فالعمـارة والنحـت والمسـرح والرقـص هـي فنـون فـي المسـافة، أمـا السـينما فهـي علـى العكـس من ذلـك - والفارق جوهـري - فن مسـافة. أريد أن

أقـول إن السـينما تعيـد خلـق المسـافة الماديـة الحقيقيـة بطريقـة واقعيـة فضـلًا عـن ذلـك تخلـق مسـافة جماليـة نوعيـة تمامًـا، هـي التـي أوضحـت فيما سـبق طابعهـا المصطنـع، المبنـي، المركـب. وعلـى كل حـال، فـإن المسـافة الدييجيتيكيـة كمـا تظهـر علـى الشاشـة ليسـت بحـال مـن الأحـوال قابلـة للانفصـال عـن الشـخصيات التـي تتطـور فيهـا، إنهـا ليسـت دعامـة، ولا مكانًـا "يخـرج" فيـه الحـدث (ونـرى مبلـغ زيـف هـذا المصطلـح، عنـد تطبيقـه علـى السـينما)، إذ أن فـي وسـع شـخص موجـود بجانـب الكاميـرا أثنـاء التصويـر، فـي تلـك الحالـة، أن يـرى مـا هـو جوهـري فـي الفيلـم، بينمـا يكـون مـا يظهـر علـى الشاشـة وحـده هـو الوعـي حقًّـا فـي هـذا الفـن. إن المسـافة الفيلميـة هــي إذن مسـافة حيـة، تشـكيلية، مثلثـة الأبعـاد، موهوبـة بزمـن كالمسـافة الحقيقيـة، تجربـه الكاميـرا وتكشـفه كمـا نفعـل نحـن بالمسـافة الحقيقيـة، وهـي فـي نفـس الوقـت واقـع جمالـي، كمـا هـو الحـال فـي الرسـم، ومركـب ومركـز، كالزمـن، بواسـطة التقطيـع والتوليـف.

هـذه "الواقعيـة" المسـافية للفيلـم تفسـر أن في وسـعنا بسـهولة "اقتحام" المسـافة الدييجيتيكيـة والالتحـام بالحـدث. وقـد رأينـا أن إعـادة اكتشـاف المسـافة بواسـطة السـينما مرتبطـة بالاسـتخدام الواعـي لعمـق الصـورة ولهجـر جماليـة التوليـف التـي كانـت تفضـي إلـى معالجـة المسـافة علاجًـا زمنيًّـا. وفـي الوقـت نفسـه، يتداخـل الزمـن فـي المسـافة الدييجيتيكيـة فـي تركيـب حميـم معقـد لا انفصـام لـه، شـبيه بتركيـب الحيـاة الحقيقيـة، وإن تكـن المـدة فيـه فعالـة ومقيمـة. ولقـد اسـتطاع فيلـم مثـل "المتعطلـون" أن يجعـل المـدة محسوسـة ماديًّـا، بحـدة عظيمـة.

إن السـينما تفتـت المسـافة والزمـن إلـى حـد تحويلهمـا الواحـد إلـى الآخـر فـي تفاعـل ديالكتيكـي، كمـا لـو كانـت - بفضـل الإسـراع بالزمـن أو الإبطـاء بـه - تظهـر، بالتنـاوب، وجهـي الواقـع: الحيـاة بأحداثهـا، والأشـياء بحركتهـا. فنمـو النباتـات يظهـر لنـا فـي البدايـة كإيقـاع زمنـي، فـإذا رأينـاه فـي حالـة السـرعة صـار فـي المقـام الأول حركـة فـي المسـافة. والعكـس يحـدث عندمـا نتتبـع بالفكـر مرمـى رصاصـة بندقيـة، إذ أننـا نكـون فـي البدايـة حساسـين إلـى بنائهـا المسـافي، أمـا عندمـا نراهـا ببـطء، فـإن مظهرهـا الزمنـي هـو الـذي يلفتنـا قبـل كل شـيء ويؤكـد هـذا مـا كنـت أقولـه عـن ازدواج أبعـاد عالمنـا، فعندمـا نجـرب المسـافة يشـحب الزمـن فـي إدراكنـا (وكلنـا يعـرف أننـا عندمـا نسـافر يكـون اسـتبداد الزمـن أقـل تسـلطًا علينـا)، وعـل العكـس مـن ذلـك يفـرض الزمـن وجـوده القاسـي إذا ظلـت المسـافة بالنسـبة إلينـا فـي حيـز التقديـر (الرجـل الـذي يقضـي عشـر سـنوات فـي مخبـأ يحـس بالزمـن بحـدة موجعـة). فلنقطـع مـع أبشـتين بـأن "السـينما إذا كانـت تسـجل البعـد فـي الزمـن مـع البعـد فـي المسـافة، فإنهـا تظهـر أيضًـا أن كل تلـك العلاقـات ليـس فيهـا شـيء مطلـق، ولا شـيء ثابـت، وأنهـا علـى العكـس مـن ذلـك متغيـرة إلـى مـا لا نهايـة، طبيعيًـا وتجريبيًـا"[1].

ولنلـق نظـرة سـريعة، بعـد هـذه الدراسـة للمسـافة الفيلميـة، التـي إن تكـن طويلـة فهـي لازمـة، علـى مختلـف طـرق التعبيـر عـن مسـافة خاصـة، محـددة تاريخيًـا واجتماعيًـا، أو اسـتذكارها. إن الأمـر هنـا لا يتعلـق بمـا

(1) سينما الشيطان - صفحة 101.

سميته "مسافة منظمة" (سطح الشاشة ذو البعدين، كما تستخدمه بعض الأقلام) ولا بما يسعنا أن نسميه "مسافة إطار" (السطح - المضمر - المقطوع من مجال الرؤية بإطار الصورة والمنظم بتكوين الصورة، وقد درسنا هذا المظهر عند الكلام على الكادرات) بل "بالمسافة المعروضة" أي العالم الدييجيتيكي، المسافة التي يخلقها عمق الصورة.

وفي الإمكان أولًا أن يتعلق الأمر بالتركيز المكاني، بالإشارة إلى مكان، وفي هذه الحالة نلجأ بكل بساطة إلى عنوان فرعي، ما لم تتكفل هيئة الشخصيات وملابسها وعناصر الديكور (منظر، أو آثار معروفة) بعملية التركيز. ويسعنا، من جهة أخرى، أن نستذكر أو ندل على تغيير في المسافة، فنعبر عن ذلك بخط بياني متحرك متعرجًا على خريطة يوضح الرحلة (أفلام "أنا هارب" و"آخر مليارديـر" و"ثوار السفينة بونتي") أو بتتابع ديكورات نموذجية بواسطة المزج أفلام "عنب الغضب"، لافتات توضح الولايات المختلفة التي تخترقها الرحلة وأرقام الطرق، "الوهم الكبير" أسماء معسكرات الأسرى المتعاقبة أو ببساطة، إذا كان التغيير غير محدد وليست له قيمة جغرافية، بمناظر تم تصويرها بحركات ترافلنج (فيلم "الطريق") أو أخيرًا، بلازمة بصرية (عجلات قاطرة، كلما قام "مسيو فردو" برحلة).

إن السينما، بوجه خاص، قادرة على مساعدتنا على قهر المسافة بنقلنا في لحظة إلى أي مكان في كوكبنا، من جرينلند في فيلم "نانوك" إلى أستراليا في "رجال البراري" ومن براري "عاصفة على آسيا" إلى

الغابـة البرازيليـة فـي فيلـم "السـحر الأخضـر". لكـن السـينما - فيمـا وراء وظيفـة المعرفـة هـذه - مختصـة، علـى نحـو فائـق، بإظهـار مسـافات دراميـة أمـام عيوننـا. وهـي إمـا أن تكـون مسـافات مقفولـة، جلسـات سـرية خانقـة تتحـاب فيهـا مخلوقـات بشـرية أو يمـزق بعضهـا بعضًـا طبقًـا للتصميـم الأبـدي للتراجيديـا، ومـن هـذا الطـراز كباريـه فيلـم "ليلـة القديس سلفسـتر" أو العشـة المشـيدة مـن ألـواح الخشـب فـي فيلـم "الريـح" أو غواصـة "الملعونيـن" أو القصـور المسـبخة فـي "المواطـن كيـن". إن كل تصميمـات المخـرج "فـورد" هـي علـى هـذا النحـو مصنوعـة مـن حكايـات جماعـات صغيـرة مـن أشـخاص جمعهـم القـدر فـي مسـافة محـدودة (حصـن صغيـر فـي الصحـراء - عربـة سـفر - سـفينة شـحن) مكشـوفة لنقمـة رجـال آخريـن وعناصـر طبيعيـة[1]. وكثيـرًا مـا تنبسـط المسـافة إلـى الأفـق فيبـدو الأشـخاص عنـد ذلـك كمـا لـو كانـت الطبيعـة تمتصهـم، فتحميهـم (مسـتنقعات «يـا بلدنـا») أو تسـحقهم (صحـراء «الشـرهون») أو تكـون المسـافة مجـرد شـاهد صامـت علـى حـب أولئـك الأشـخاص (البـلاج فـي فيلـم «الصنـادل») أو علـى موتهـم (رمـال فيلـم «مانـون»).

واختتـم هـذا الفصـل بمعـاودة الإلحـاح علـى الازدواج العميـق للفـن السـابع: إنـه أقـدر الفنـون علـى اجتيـاز المسـافة والسـيطرة عليهـا، وهـو علـى الأخـص فـن مسـافة، وهـو يخلـع عليهـا واقعًـا جماليًّـا، وهـو أيضًـا

---

(1) انظر كتاب جان ميتري "جون فورد" - المطبوعات الجامعية - باريس 1954.

أكثـر الفنـون اسـتعدادًا للتغلـب علـى الزمـن الـذي يظـل المسـتقبل مـع ذلـك محرمًـا عليـه، إذ أنـه، مثلنـا، يصطـدم بجـدار اللحظـة الحاضـرة الـذي لا سـبيل إلــى تجــاوزه، لكنــه يســتطيع أن يقلــب نظــام التسلســل وأن يلعــب علــى الأخـص بالمـدة البديهيـة، فيلغيهـا أو يبسـطها ويمدهـا. فلنقـل إذن إن السـينما هــي فــي نفــس الوقــت فــن مســافة وفــن مــدة، وأن هــذا الازدواج هــو منبــع امتلائهـا الواقعـي الـذي لا يجـارى.

خاتمة

لا أدري ما إذا كانت هذه الدراسة ستبدو أولية أو غامضة، لكنها على أية حال كانت لازمة، كما أنها كانت تنقص المكتبة السينمائية الفرنسية[1]. وكل ما أرجوه هو أن يكون في وسع هذه الدراسة أن تتيح للبعض تذوق السينما - إن لم يكن حبها - أو على الأقل الرغبة في معرفة الروائع الفنية في هذا الفن الذي لا يزال مجحود القدر.

ولا يزعم هذا العمل على الإطلاق أنه قد استوفى البحث أو قال فيه الكلمة الأخيرة، أولًا، لأن أفلامًا عديدة تظل مجهولة حتى من المتفرج المثابر (فنحن في فرنسا مثلًا لا نرى غير واحد في المئة من الإنتاج الياباني) ولأن فيلمًا واحدًا يمكنه أن يسبب إعادة النظر في التواريخ التي يسعنا تعيينها لاكتشاف بعض وسائل التعبير الفيلمية[2].

---

(1) كان هذا العمل قد تمت كتابته عندما ظهر كتاب "هنري أجيل" البديع "السينما" وما أكثر أوجه الاتفاق التي القارئ ملاحظتها بين عدد من وجهات نظرنا، نتيجة للمصادفة وحدها، كما آمل أن لا يفوت القارئ ما بيننا من تقارب في وجهات نظرنا نحو الحقيقة.

(2) أظهر جورج سادول بجلاء، في مقال رائع ظهر في العدد الثاني من مجلة "سينما 55"، الصعوبات البالغة في عمل المؤرخ السينمائي، بسبب اختفاء الأفلام القديمة، واستحالة رؤية مجموع الإنتاج الجاري الذي يرتفع إلى زهاء ألفي فيلم في السنة.

وثانيًـا، لأن السـينما تتقـدم بسـرعة بالغـة، وتتغيـر بـلا توقـف، كواقـع جمالـي وكواقـع اجتماعـي، ولأن جميـع مشـاكلها ينبغـي أن تفحـص تاريخيًّـا، بحيـث يكـون مـن الخطـأ محاولـة وضـع مبـادئ مطلقـة لا تقـم وزنًـا لنصـف قـرن مـن التحسسـات والأبحـاث.

ويحدث هذ التطور للسينما بتأثير مجموعة ثلاثية من المسببات:

(أ) جماليـة أولًا، فـإن مـن الواضـح أن لخالقـي الأفـلام نصيبًـا هامًّـا فـي اكتشـاف وسـائل تعبيريـة جديـدة.

(ب) وفنيـة ثانيًـا، فـإن اتفـاق الوسـائل الفنيـة الجديـدة يكيـف خطـوات التقـدم الفنـي، كمـا رأينـا ذلـك أكثـر مـن مـرة (فحركـة الترافلنـج والكريـن للكاميـرا سـمحتا بتخطـي الجماليـة المسـرحية، كمـا أن التسـجيل السـابق أو اللاحـق للتصويـر وحامـل الميكروفـون الآلـي قـد سـمحا بمـا أحرزتـه السـينما الناطقـة مـن تقـدم، علـى حيـن أتاحـت العدسـة المتغيـرة البـؤرة فرصـة الجـرأة الفائقـة فـي الدخـول إلـى عمـق الصـورة.

(ج) واجتماعيـة أخيـرًا، فـي النطـاق الـذي يحـدد طلـب الجمهـور فيـه إنتـاج أنـواع معينـة مـن الأفـلام (كالبوليسـي، والتاريخـي ذي المناظـر الفخمـة، إلـخ... وطـرح وسـائل جديـدة فـي السـوق (الناطـق الملون، الشاشـة العريضـة).

ولقـد رتبـت هـذه المسـببات هنـا ترتيبًـا منطقيًّـا، هـو الـذي يرغـب فيـه كل هـاوٍ مخلـص ومتحمـس للفـن السـابع أن يـرى الواقـع مطابقًـا لـه، لكـن مـن المؤسـف أن الأمـر علـى عكـس ذلـك، وأن الأسـباب الاجتماعيـة هـي مـن بعيـد أكثـر هـذه الأسـباب حسـمًا، إذا أدخلنـا فـي اعتبارنـا أن الإنتـاج السـينمائي الضخـم، فـي مجموعـه، متوسـط القيمـة. إن طلـب الجمهـور هـو إذن الـذي يحـدد، إلـى حـد كبيـر، توجيـه الإنتـاج وقيمتـه، أو بالأحـرى مـا يزعـم المنتجـون أنـه طلـب الجمهـور. ولقـد فضحـت مـن قبـل هـذه الحجـة التقليديـة التمويهيـة التـي تزعـم أن "الجمهـور يحـب هـذا" وأكـرر أن الجمهور، لـو أتيحـت لـه فرصـة رؤيـة أفـلام جيـدة أكثـر ممـا يـرى منهـا الآن، فإنـه لـن يطلـب غيرهـا أبـدًا. ومـا أعظـم مسـئولية أقطـاب الإنتـاج إذن، وإن هـذه الحالـة المؤسـفة لتذكرنـا عنـد الاقتضـاء بـأن السـينما واقـع اجتماعـي عظيـم فـي عصرنـا وأنهـا تضـع أمامنـا مشـاكل عديـدة.

وهــي مشــاكل ذات طابــع أدبــي، بالمعنــى الواســع الــذي يعنــي فــي أساسـه معرفـة مـا إذا كانـت السـينما مطهـرًا أو أفيونًـا. إن الأغلبيـة العظمـى مــن الجمهــور تعتبــر الســينما تســلية، أي مشــغلة للوقــت تنتــزع الإنســان لبضــع ســاعات مــن همــوم الحيــاة اليوميــة، وهــي وجهــة نظــر صحيحــة تمامًــا، فــإن اســتماع المثقــف، مثــلًا، إلــى موســيقا كلاســيكية جيــدة هــو تسـلية أيضًـا، إلـى جانـب كونـه اسـتمتاعًا جماليًّـا يتطلـب انتباهًـا متواصـلًا مفعمًـا بالاحتـرام. وإن هـدف حفلـة مسـاء السـبت الروتينيـة الآليـة هـو أن ينسـى المـرء خمولـه البدنـي والنفسـي المتراكـم مـن عمـل الأسـبوع. لكـن

ممـا يؤسـف لـه أن هـذه الوجبـة مـن الحلـم هـي مصـدر آخـر للخمـول، وهـو فـي هـذه المـرة أيديولوجـي لأن أقطـاب السـينما يرغبـون فـي الاحتفـاظ بالفـن السـابع داخـل نطـاق الـدور الـذي هبطـوا بـه إليـه، دور العامـل المسـاعد للنظـام المقـرر، والحـارس عليـه. والسـينما، فـي هـذه الظـروف، تظهـر كمطهـر وقتـي لخلـل فـي طـراز غيـر إنسـاني مـن الحيـاة، لكنهـا تظهـر أيضًـا كأفيـون دائـم، إذ أنهـا تبعـد المتفـرج عـن الحيـاة الواقعيـة ومشـاكل محسوسـة، فينتهـي بهـا الأمـر إلـى تجريـد الضمائـر مـن وعيهـا. والرقابـة وكل المحرمـات التـي تفرضهـا علـى المخرجيـن هـي المسـئول الرئيسـي عـن هـذه الحالـة، ولا يـزال كلام "فيجـارو" المـر السـاخر، بعـد قرنيـن، صحيحًـا كمـا كان فـي زمـن "بومارشـيه" علـى الأقـل فيمـا يتعلـق بالسـينما، "مـا دامـت لا أتكلـم فـي كتاباتـي عـن السـلطة ولا عـن أصحـاب المناصـب والهيئـات ذات الاعتبـار ولا عـن الأوبـرا والملاهـي الأخـرى ولا عـن أي أحـد معنـي بـأي شـيء، فإنـي أسـتطيع أن أطبـع كل شـيء بحريـة تحـت مراقبـة رقيبيـن أو ثلاثـة!".

ومـن الواضـح أن هـذا التدخـل المخـرف يخنـق السـينما، التـي تحتـاج أكثـر مـن أي فـن آخـر إلـى أن تسـتمد غذاءهـا مـن مصـادر الحيـاة الواقعيـة، مـن الواقـع الاجتماعـي. كان "ليـون موسـيناك" يطالـب بضـرورة "الرجـوع إلـى الحيـاة، للحصـول علـى عمـل فنـي فعـال وعملـي"[1]، بينمـا نجـد

(1) الفن السينمائي - الجزء الرابع - صفحة 30.

«رينيـه كليـر» فـي سـنة 1932، وفـي مقـال مشـهور، ينعـي نقـص «الحريـة الخلاقـة» فـي سـينما «مسـتعبدة لسـلطة المـال»[1]. وفـي نفـس الحقيقـة، وفي نـص مشـهور مخصـص لعـرض فيلم «علـى ذكر مدينة نيـس»، أكد «جـان فيجو» عزمـه علـى «الاجتهـاد فـي أن أوقـظ فيكـم (المتفرجيـن) الحاجـة الكامنـة إلـى رؤيـة مزيـد مـن الأفـلام الجيـدة... إن الاتجـاه نحـو السـينما الاجتماعيـة معنـاه الموافقـة علـى اسـتغلال منجـم زاخـر بالموضوعـات التـي تتولـى الحـوادث اليوميـة تجديدهـا باسـتمرار... إن فيلـم «علـى ذكـر نيـس» ليـس إلا مسـودة متواضعـه لمثـل تلـك السـينما المنشـودة. فـي هـذا الفيلـم، وبواسـطة مدينـة تحمـل مظاهرهـا دلالات، نشـترك فـي قضيـة عالـم معيـن. والحـق أن الفيلـم مـا إن يوضـح جـو نيـس وروح الحيـاة التـي يحياهـا النـاس هنـاك، حتـى ينـزع إلـى تعميـم المتـع الفظـة الموسـومة بالسـماجة، فـي ظـل الشـهوة والمـوت، والتـي هـي بمثابـة الانتفاضـات الأخيـرة لمجتمـع ينسـى نفسـه إلـى حـد يثيـر الغثيـان ويجعـل المـرء شـريكًا فـي حـل ثـوري[2]. وأخيـرًا كتـب "جـاك دونـول فالكـروز" فـي مقـال حديـث مخصـص لفيلـم "الحصـاد" لبودوفكيـن، أن أيزنشـتين وبودوفكيـن ودوفجنكـو "قـد أعطـوا الفـن السـابع بعـدًا كان ينقصـه بعـد الإنسـان. مـن جانـب النقـد المتعصـب لهتشـكوك وهوكـس الـذي

---

(1) "بعد تفكير" صفحات 174 - 184.

(2) مجلة "بوذيشيف" العدد الخاص من حياة جان فيجو - مايو 1953 صفحات 36 - 39.

يقسـم هـواة السـينما إلـى فريقيـن، الأغبيـاء الذيـن يحبـون "الحصـاد" والمختـارون مـن المولـي الذيـن يفضلـون "إنـي أعتـرف"، عندمـا أسـمع هـذا فإنـي أقـول ببسـاطة وبـكل مـا يسـعني مـن رقـة التلطـف: "لنقلـب هـذا الـرأي، فـإذا لـم تتكشـف لنـا الحقيقـة، فقـد يضعنـا ذلـك علـى الأقـل علـى طريـق الصـواب"[1].

ويقودنـي هـذا الوضـع إلـى إثارة مشـكلة تكييـف الجماليـة بالأيديولوجية فـي بضـع كلمـات، وإن كان يلزمهـا مئتـا صفحـة لإيفائهـا حقهـا. وأنهـا لتكـون خديعـة أن يزعـم أحـد أن الفـن والسياسـة ليسـا مرتبطيـن ارتباطًـا وثيقًـا فـي إطـار مجتمـع معيـن، ومـا كانـت مصادفـة أن يعجـز النظـام النـازي عـن خلـق أي فـن صحيـح، فـي غيـر نطـاق الفيلـم أيضًـا. وهـذه هـي المسـألة فـي جوهرهـا: هنـاك أيديولوجيـات خصبـة فنيًّـا لأنهـا خصبـة إنسـانيًّا، أمـا إن كان العكـس وكانـت الأيديولوجيـات مبنيـة علـى الرعـب والعنـف والجهـل والحقـد، فإنهـا لا تسـتطيع أن تنتـج أعمـالًا فنيـة صحيحـة، لأن احتقـار الإنسـان يلتهـم نفسـه بنفسـه، ومقضـي عليـه بالعقـم. ولقـد حلـل جـان بـول سـارتر هـذه المسـألة تحليـلًا رائعًـا مضيئًـا فـي مقالـه "ماهـو الأدب؟". فأوضـح أن "المؤلـف يكتـب لكـي يخاطـب حريـة القـراء، التـي يتطلـب منهـا أن تجعـل لعملـه وجـودًا". وكان بهـذا يعـرف "الهـدف النهائـي للفـن: تصويـر هـذا العالـم كمـا

(1) مجلة فرانس أوبزرفاتور - 30 سبتمبر 1954.

هـو، لكـن كمـا لـو كانـت الحريـة الإنسـانية هـي مصـدره... وإنـه لينبغـي، لكي يقـدم (العالـم التخيلـي) أغنـى مـا فـي طاقتـه، أن يكـون "الكشـف الخـلاق" الـذي يكتشـفه بـه القـارئ، أيضًـا، ارتباطًـا خياليًـا بالحـدث. ويقـول آخـر، إننـا نجعلـه أكثـر حيـاة كلمـا زاد ميلنـا إلـى تغييـره... ومـا دام ذلـك الـذي يكتـب، بمجـرد كونـه يبـذل جهـد الكتابـة، يعتـرف بحريـة قارئيـه، ومـا دام القـراء والكاتـب لا يعترفـون بهـذه الحريـة إلا ليتطلبـوا ظهورهـا، فـإن العمـل الأدبـي يمكـن تعريفـه بأنـه عـرض خيالـي للعالـم المطالـب بالحريـة الإنسـانية... وينتـج عـن هـذا إذن "المظهـر الوحيـد الـذي يسـتطيع الفنـان تحتـه أن يعـرض العالـم علـى هـذه الحريـات التـي يريـد تحقيـق الاتفـاق عليهـا، هـو مظهـر عالـم مهيًـأ لتسـرب مزيـد مـن الحريـة. وليـس مـن المعقـول أن يسـتخدم هـذا الانطـلاق الكريـم الـذي يثيـره الكاتـب فـي تأييـد ظلـم، ولا أن يكـون القـارئ متمتعًـا بحريتـه وهـو يقـرأ كتابًـا يؤيـد اسـتعباد الإنسـان للإنسـان أو يقبلـه أو يحجـم عـن إدانتـه". وهنـا يحـدد الكاتـب فكرتـه، فيلقـي هـذا السـؤال الدقيـق الحاسـم: "إننـي أطلـب أن تذكـر لـي روايـة واحـدة كتبـت ضـد المنبوذيـن أو السـود أو العمـال أو الشـعوب المسـتعمرة..." ويجيـب سـارتر بـأن مثـل هـذه الروايـة لا وجـود لهـا، لأن "الكاتـب" وهـو رجـل حـر يخاطـب رجـالًا أحـرارًا، ليـس لـه إلا موضـوع واحـد: الحريـة"[1].

(1) "مواقف" - الجزء الثاني - صفحات 89 - إلى 115.

إن هـذا التحليـل صحيـح تمامًـا بالنسـبة إلـى السـينما، لكنـي مـع ذلـك أتصـور أن الأمـر لـن يخلـو ممـن يعارضوننـي بحالـة فيلـم "مولـد أمـة"، وهـو اعتـراض لا يقـوم علـى أسـاس، إذ أن هـذا الفيلـم المضـاد للسـود بشـكل هسـتيري، والـذي يقـدم الجمعيـة الإرهابيـة "كـو كلاكـس كلان" فـي صـورة كتيبـة مـن أبطـال مغاويـر، إذا كانـت لـه أهميتـه مـن الناحيتيـن الفنيـة والتاريخيـة، نظـرًا إلـى أنـه يرفـع إلـى الـذروة شـكلًا معينًـا مـن التوليـف المتنـاوب (الـذي نجـده مـع ذلـك مـن قبـل فـي أفـلام سـابقة مـن إخـراج جريفيـث، مثـل فيلـم "العامـل الوحيـد" وعلـى الأخـص "الضميـر المنتقـم"، فإننـا بعـد أن نـزن كل شـيء نجـد صعوبـة فـي تأكيـد أنـه فيلـم عظيـم. وأن السـيناريو الطفولـي المتقعـر لفيلـم "متروبوليـس" ليضـر بهيبـة هـذا الفيلـم الهـام مـن الناحيـة السـينمائية، والـذي يسـتمد فضـلًا عـن ذلـك أهميتـه ممـا يوحـي بـه (بالنسـبة إلـى مبحـث علـم الاجتمـاع فـي ألمانيـا قبيـل النازيـة) أكثـر ممـا يسـتمدها ممـا يظهـره (المصالحـة بيـن العمـل ورأس المـال). أمـا عـن فيلـم "اليهـودي سـوس" للمخـرج فايـت هـارلان فهـو فيلـم كريـه وبغيـض.

وهــا نحــن إذن فــي قلــب مســألة بالغــة الأهميــة يســتحيل تجنــب إثارتهــا عنــد الـكلام عــن فــن كالسـينما يمــس كتـلًا إنسـانية عظيمــة. وإذا كان صحيحًــا أن الحافــز العميــق لــكل نشــاط إنســاني هــو البحــث عــن السـعادة، فـإن ممـا يرجـى أن تعكـس دائمًـا، بعاطفـة وبعـد نظـر، صـراع النـاس فـي سـبيل الحصـول علـى هـذه السـعادة ومكوناتهـا: الحريـة، العدالـة

والحب. وإذا كان من المؤسف أن لا تكون الأمور دائمًا على هذا النحو، فإننا لا يسعنا مع ذلك إلا أن نسعد بملاحظة أن خير الأفلام في تاريخ السينما من "المدرعة بوتومكين" إلى "سارقو الدراجات"، ومن "عنف الغضب" إلى "الحصاد"، مكرسة لإثارة القيم الإنسانية الحقيقية، على تفاوت في الوعي وفي القصد المباشر.

وبقفل هذا القوس - الذي ألزمنا بفتحه أنه ليس في الإمكان إثارة مسألة بالغة الأهمية كمسألة الدور الأيديولوجي للسينما في المجتمع - ينبغي لي أن أعود إلى مسألة اللغة الفيلمية، والنوعية الجمالية للسينما.

ولعل القارئ لم يفته أن يلاحظ أني انسقت خلال هذا الكتاب إلى الإمعان في بعض الأحيان في تجاوز الغرض الذي وضعته نصب عيني في البداية، وهو وضع إحصاء بسيط لطرق التعبير الفيلمية. وأهم مسألة وجدت نفسي منساقًا فيها إلى اتخاذ موقف وإلى الإسهاب في بيانها هي في الوقت نفسه أهم مسألة في تاريخ السينما وأكثر مسائلها عرضة للجدل: مسألة الصوت. وبالرغم من أني أعتقد أنني قد بينت أن الصوت يكون حقيقيًّا ما دام مستخدمًا بذكاء، فإني أريد أن أعود إلى الكلام عن الحجة الزائفة الباطلة التي يلجأ إليها البعض لإدانة السينما الناطقة. إن هؤلاء يقولون "في عهد السينما الصامتة، كان كل شيء في الصورة". وهم يعنون بهذا أن الصورة في العهد الصامت كانت تكفي نفسها بنفسها على وجه كامل. لكنه يتضح لنا، على ضوء ما كتبته فيما سبق عن التوليف والصوت، أن هذا ال - "كل" كان تجميعًا

غريبًـا لعناصـر إيجابيـة ولازمـة (إذ أن الصـور تكـون الحكايـة الحقيقيـة) ولعناصـر سـلبية جزئيـة تسـتمد لزومهـا مـن عـدم وجـود الصـوت والكلمـة، وأول هـذه العناصـر هـي العناويـن الفرعيـة، فـإن مـن الظلـم أن "ننسـى" تلـك اللافتـات غيـر المحتملـة (والتـي كانـت فـي أكثـر الأحيـان مضحكـة بطابعها الأدبـي) والتـي كانـت لا تفتـأ تظهـر لتفـرم الصـور وتلتهـم جـزءًا كبيـرًا مـن الفيلـم. ثـم جميـع اللقطـات التفسـيرية التـي كان الغـرض منهـا بيـان مـا لا يمكـن سـماعه (صفـارة سـفينة تنفـث دخانهـا مثـلًا). وأخيـرًا اللقطـات المجازيـة أو الرمزيـة التـي كانـت مهمتهـا الإيحـاء بجـو درامـي أو سـيكولوجي (لقطـات البحـر فـي فيلـم "ليلـة القديـس سيلفسـتر") أو الصـور التـي تعـرض - بصريًّـا - انطباعًـا أو ذكـرى أو وسواسًـا عقليًّـا والتـي اسـتبدل بهـا فـي الوقـت الحاضـر، علـى نحـو مفيـد، صـوت مـن خـارج الـكادر أو سـرد ذاتـي بضميـر المتكلـم. وهـذا دون أن تتكلـم، علـى مسـتوى آخـر عـن الإفـراط فـي الحـركات والإيمـاء فـي تعبيـر الشـخصيات، التـي كانـت مضطـرة إلـى الاسـتعانة بالإيمـاء للإيحـاء بمـا ليـس فـي وسـعها قولـه.

أمـا بعـد فـإن نطقـت السـينما تحـررت الصـورة مـن كل تلـك الضـرورات التفسـيرية، لمصلحـة الشـريط الصوتـي: وهنـا فقـط نسـتطيع حقًّـا أن نقـول إن "كل شـيء" هـو فـي الصـورة، فـإن هـذا "الـكل" هـو فـي هـذه المـرة كل موحـد (كل الصـور لهـا نفـس الـدور: دفـع الحكايـة إلـى الأمـام، وهـي علـى نفـس المسـتوى الـدال)، ولازم (فـلا يظهـر إلا مـا يلـزم رؤيتـه) ومصفـى ومركـز (وهـو مـا يسـمح للحكايـة بـأن تكـون أوضـح

وأسـرع)، كمـا أن الوسـائل التعبيريـة للفيلـم قـد تزايـدت فـي الوقـت نفسـه تزايـدًا كبيـرًا، بوجـود المجـرى الصوتـي الـذي يتكفـل بالدلالـة علـى كل مـا لا حاجـة بـه إلـى أن يكـون مرئيًـا لكـي يكـون مفهومًـا، والـذي يفتـح تفاعلـه المتآلـف أو المتناقـض مـع الصـورة - وهـذا شـيء جوهـري - مجـالًا غنيًـا أمـام التعبيـر الفيلمـي. وأخيـرًا تسـمح الكلمـة للسـينما بـأن تطـرق الخواطـر الحميمـة وجـدل الضميـر المكنـون المعقـد، وإن أفلامًـا مثـل "لقـاء قصيـر" و"يوميـات قسـيس ريفـي" و"الأحمـر والأسـود" مـا كان فـي الإمـكان الحصـول عليهـا فـي العهـد الصامـت، وإنهـا لعلامـات علـى مراحـل طريـق فائـق الخصوبـة.

وعلـى ذلـك فـإن اتقـان الصـوت والاسـتخدام المناسـب لـه قـد دفعـا السـينما بـلا جـدال فـي طريـق التقـدم وفتحـا أمامهـا آفاقًـا جديـدة، كمـا أنهمـا غيـرا جماليتهـا، كمـا رأينـا، وفـي نفـس الوقـت، تغييـرًا عميقًـا. ولقـد صـار مـن الواضـح خـلال السـنوات العشـر الأخيـرة بصفـة خاصـة أن السـينما قـد ظفـرت بلغـة "راشـدة" تمامًـا، بفضـل السـيطرة المتزايـدة علـى التجـارب اللغويـة الأولـى والتكامـل الفنـي المطـرد والمتزايـد الوعـي، ومـع مـا فـي ذلـك مـن غرابـة فـإن مـن الواضـح أن الطليعـة الحاليـة فـي هـذا المضمـار ليسـت "بعـد الغسـق يأتـي الليـل" بـل "المتطلعـون".

لقـد كتـب "أندريـه بـازان" أن معنـى العمـل السـينمائي اليـوم هـو روايـة حكايـة بلغـة واضحـة وكاملـة الشـفافية. قليـل مـن حـركات الكاميـرا التـي تجعـل وجودهـا محسوسًـا، وقليـل مـن المناظـر الكبيـرة التـي لا تطابـق

الإدراك الطبيعـي للعيـن البشـرية. إن التقطيـع يحلـل الحـدث إلـى لقطـات وأفضلهـا المناظـر «الأمريكيـة» لأنهـا ثبـت أنهـا أكثـر واقعيـة. وكل الفـن ينحصـر إذن فـي هـذا التقطيـع الـذي صـارت قواعـده الجيـدة معروفـة تمامًـا وغيـر موضـع جـدل. إن طرافـة التعبيـر هـي منـذ الآن حـرة تمـام الحريـة. إنهـا تكفـل الاختيـار غيـر المقيـد للهـدف الفنـي. والآن لـم تعـد الفاعليـة الجديـدة مـن خـواص الكاميـرا أو الشـريط الفيلمـي هـي التـي تحـدد، مـن الخـارج، شـكل العمـل الفنـي، بـل إن المطالـب الداخليـة للموضـوع، كمـا يحسـها المؤلـف، هـي التـي تسـتدعي ذلـك الفـن المعيـن أو ذاك... ولأول مـرة منـذ نشـأة السـينما، يشـتغل المخرجـون فيمـا يختـص بالفـن فـي الظـروف العاديـة للفنـان... وأسـلوب المخـرج الحديـث يتخلـق بنـاء علـى الوسـائل التعبيريـة التـي أجـاد اسـتعمالها، والتـي صـارت مطواعـة طواعيـة القلـم فـي يـد الكاتـب..."[1].

إن السـينما قـد تجـاوزت المرحلـة التـي كان الفـن فيهـا يبـدو شـيئًا عجيبًـا ومذهـلًا يعجـز المخرجـون عـن منـع أنفسـهم مـن عـرض مكاسـبه الجديـدة: فالتجديـدات المدويـة كالرعـد قـد تخلـت عـن مكانهـا شـيئًا فشـيئًا لاعتـدال التعبيـر. ومـع ذلـك فـإن كثيـرًا مـن الأفـلام لا تـزال تعتمـد عـل "خطـل الإعجـاب الفنـي أو التوليفـي الـذي لا هـدف لـه إلا إغـراق

(1) "الشاشة الفرنسية" - العدد 60 - 21 أغسطس 1946 - ومن الواضح أن أفلامًا مثل "الطريق" أو حتى "رحلة في إيطاليا" تضع بعض ألاعيب هتشكوك الجريئة المزعومة في مكانها الصحيح.

المتفـرج لتضليـل حكمـه الناقـد ومنعـه مـن إدراك تفاهـة السـيناريو. وهـذه العمليـة تبلـغ مـن النجـاح حـدًّا يجعـل الجمهـور يرمـي بالبـطء - إن لـم يكـن بالإمـلال - أفلامًـا يخضـع الفـن فيهـا للدرامـا وتسـيطر الحكايـة فيـه بوضوحهـا ومناسـبتها للعـرض السـيكولوجي. والواقـع، وهـذه هـي المأسـاة الأساسـية للسـينما، أن معظـم الأفـلام تعانـي أولًا ممـا فيهـا مـن نقـص كلـي فـي النفـع الإنسـاني. وهنـاك مـن جهـة أخـرى ضـرورة حيويـة تقضـي بالعثـور علـى هـذا التناسـب الـذي تكلمـت عنـه بيـن المضمـون والشـكل، وذلـك لكـون المخـرج عرضـة لإبـدال الأفـكار بفـن يلعـب فـي هـذه الحانـة فـي خـواء لا نفـع فيـه.

ولنأخـذ مثـال "المدرعـة بوتومكيـن" لإيضـاح هـذه المسـألة: لمـاذا لا يـزال هـذا الفيلـم يعتبـر أحسـن أفـلام العالـم، بينمـا يصـاب بالهـرم معظـم الأفـلام المعاصـرة لـه، مهمـا كانـت صفاتهـا، بنسـب متفاوتـة؟ إن مرجـع هـذا بـكل وضـوح هـو، أولًا، مضمونـه الإنسـاني الـذي لا يـزال إلـى اليـوم محتفظًـا بصحتـه الكاملـة، ثـم، علـى الأخـص، أسـلوب الحكايـة الـذي عـرف أيزنشـتين كيـف يسـتخدمه، وهـو أسـلوب يتميـز بفـن فخـم، لكنـه قبـل كل شـيء متكامـل وخاضـع للسـيطرة، وأن وضوحـه ومرونتـه وبسـاطته المتناسـبة كلهـا تناسـبًا كامـلًا مـع العظمـة التراجيديـة اللدرامـا ومـع رسـالتها التفاؤليـة، هـي التـي ظفـرت للفيلـم بنجاحـه الفريـد وهيبتـه التـي لا تجـارى، والتـي لا يـزال محتفظًـا بهـا بعـد ثلاثيـن سـنة. ونحـن نعـرف أن أيزنشـتين لـم يسـتخدم فـي "بوتومكيـن" التوليـف الإخبـاري، فـإن هـذا الفـن الفيـاض

كان حريًّا أن يكـون فـي غيـر موضوعـه، فـي عمـل فنـي يقـوم علـى "إعـادة تصويـر أحـداث مضـت". والفيلـم، مـن جهـة أخـرى، لا يـكاد يتضمـن أي حركـة للكاميـرا (فيمـا عـدا حركـة بانوراميـة رأسـية ثـم أفقيـة علـى رصيـف الحـر الممتلئ بالقادميـن لتحيـة جثمـان فاكـو لينتشـوك، وحركتـي ترافلنـج قصيرتين جانبيتيـن علـى الحـرس الأبيـض وهـو يهبـط السـلالم خـلال إطـلاق الرصـاص، وهـذه حـركات إذن وصفيـة بحتـة وليسـت تعبيريـة)، كمـا أنـه لا يتضمـن غيـر قليـل مـن التوليـف السـريع أو التوليـف التعبيـري. وهـذا الأسـلوب فـي السـرد الروائـي، ببسـاطته ومرونتـه، كان فـي سـنة 1925 متقدمًـا للغايـة علـى زمنـه. وهـذا فيمـا أعتقـد هـو سـر شـبابه الخالـد. أمـا النقـط الوحيـدة فـي الفيلـم التـي أصابهـا الهـرم فهـي صمتـه، وغلبـة التوليـف علـى التقطيـع، ومـن ثـم مفهـوم تحليلـي للمسـافة الدييجيتيكيـة. وبعـد ثلاثيـن سـنة، ومـع هـذه التحفظـات الثلاثـة بشـكل مخفـف، يقـف فيلـم "الحصـاد" لبودوفكيـن للمقارنـة وقفـة رائعـة، ويقـدم المشـهد لفـن خاضـع للسـيطرة ولأسـلوب لـه نفـس النقـاء، كل الصفـات التـي نجدهـا فـي أعمـال متنوعـة مثـل "سـارقو الدراجـات" و"لقـاء قصيـر" و"الشـيطان فـي الجسـد" و"الطريـق".

لكـن، ليـس المثـال الأكثـر قـدرة علـى الإقنـاع، والأكثـر حظًّـا مـن الجحـود هـو مثـال شـابلن.

هــو ذا رجــل لــم يزعــم قــط أنــه مــن الطليعــة وكان نتيجــة لذلــك كلاســيكيًّا منــذ بدايتــه تقريبًــا، وعندمــا نعــاود رؤيــة الأفــلام التــي أخرجهــا

فـي نضجـه الأول، فـي سـنوات 1916 - 1920، نلاحـظ أنهـا لم تصبها الشـيخوخة (وأنـا أتكلـم بالطبـع عـن اللغـة الفيلميـة لا عـن الإخـراج الـذي يـكاد يكـون مسـرحيًا بحتًـا). ففـي الوقـت الـذي كان آخـرون فـي يتورطـون فـي الغمـوض والادعـاء، كان شـابلن قـد توصـل دفعـة واحـدة إلـى تعبيـر صـافٍ وقاطـع، مسـتخدمًا الوسـائل الفنيـة دون أن يخدمهـا. وإن فيلمًـا مثـل "الـرأي العـام" كان كشـفًا جديـدًا حقيقيًـا، ولقـد احتفـظ لنـا "رينيـه كليـر" فـي كتابـه "بعـد تفكيـر" بذكـرى حماسـته "إن شـابلن يذكرنـا بـأن الشـكل ليـس كل شـيء... وكل فيلـم لشـابلن يعيـد إلينـا معنـى السـينما". ثـم كتـب بعـد بضـع سـنوات، فـي سـنة 1927، وعندمـا كانـت الطليعـة الفرنسـية مسـتغرقة فـي أبحـاث جماليـة: "إن الطليعـة الحقيقيـة موجـودة. وإن شـارلي شـابلن الـذي قلـب بدرامتـه الأولـى السـينما الدراميـة الأمريكيـة لهـو علـى رأس هـذه الطليعـة"[1].

إن هـذا التناسـب المعجـز بيـن أسـلوب السـرد الفيلمي - أسـلوب "شـارلي الإنسـان" - هـو سـر هيبـة شـابلن العالمية.

وإذا اسـتثنينا بضـع علامـات مبشـرة كتلـك التـي أشـرنا إليهـا، فـإن هـذا التطـور قـد بـدأ بنمـو السـينما الناطقـة وأخـذت وأخـذت خطـاه فـي الإسـراع منـذ نحـو عشـر سـنوات. وقـد أجـاد بارتلمـي أمنجـوال وصـف هـذا التطـور فـي مقـال هـام ينبغـي أن ننقلـه بتمامـه، وتبـدو لـي أن المبـادئ التـي يعلنهـا

(1) "بعد تفكير" صفحة 132.

خاتمة طبيعية ولازمة لكل ما استطعت أن أقوله عن الصوت والتوليف وعمق الصورة. ويبدأ الكاتب تحت العنوان الدال "من التوليف إلى التقطيع"[1] بأن يذكر برأي أيزنشتين في مسألة التوليف والذي أنقله هنا كاملًا: "لقد مضى زمان كان التوليف فيه هو كل شيء. ونحن اليوم في نهاية مرحلة لم يكن التوليف فيها شيئًا يذكر، وإني إذ أنظر إلى التوليف باعتباره لا "كلا" ولا "لا شيء"، أرى أن من المناسب أن أذكر أنه مجرد مكون لازم لإخراج الفيلم لزوم غيره من الوسائل التعبيرية"[2] ويحسن بنا هنا أن نذكر بتعريف بودوفكين المشهور، وإن يكن واضح الضيق: «السينما هي فن التوليف».

يقول بارتملي أمنجوال: «إذن فالسينما الحالية تحرم نفسها باختيارها من التوليف... إن الاهتمام الخلاق قد تجاوز التوليف (الذي كان ينظر إليه حتى هذا الوقت بوصفه مظهر الخلق الأصيل: فالسينمائي يجمع به اللقطات والصور كما يجمع الشاعر كلماته) إلى التقطيع، الذي هو تقدير ثم تحقيق للتسلسل الذي يجب اقتطافه واستخلاصه وبناؤه مباشرة من العالم الحقيقي عن طريق الكاميرا». ويستطرد الكاتب قائلًا إن الأمر يتعلق «بطريقة جديدة للتعبير عن العالم. فبدلًا من رواية حكاية وتتبع دراما ونحن نلهث، تقصد هذه الطريقة قبل كل شيء إلى التعبير عن عالم هو عالم المؤلف. عالمنا

---

(1) "الصورة والصوت" - العدد 51 - مارس 1952.

(2) الشعور الفيلمي - صفحة 15.

كما يلتقطه المؤلف. والبشير بهذه اللغة الجديدة هو رينوار. فبدلًا من اعتبار اللقطة جامدة وبلا معنى، والرغبة في نفث حياة الحركة والفكرة فيها، من الخارج، بواسطة التوليف، يتطلب التقطيع أن تكون هذه اللقطة ديناميكية وذات دلالة في مضمونها... والوسائل الفنية لهذه الجمالية هي: اللقطة الطويلة، وعمق الصورة، وحركات الكاميرا، وإعادة بنا دور الكلمة... والسينما الناطقة إذ تعثر على جذورها في الحياة وعلى وجودها في الأشياء وعلى حريتها، تستطيع أن تتقدم نحو كلاسيكيتها».

ولن يكون من نافلة القول فيما أعتقد، بعد هذه الاعتبارات التي تحدد أكثر الأفلام المعاصرة الممتازة (أفكر هنا في تلك التحفة الفنية المدهشة «المتعطلون» مثلًا) أن نحاول الإجابة على ذلك السؤال:

«ما هي السينما؟»

والآراء في هذا الصدد موزعة، كما يتبين من بعض النصوص التي تسمح لنا في نفس الوقت بتحديد المشكلة تحديدًا تدريجيًا:

«إن ما هو سينما، هو ما لا يمكن روايته». (رينيه كلير)

«السينما ليست مشهدًا، بل هي كتابة. فهو لا يكتب داخل البلاتو بل يجب أن يكون موجودًا على الشاشة. إن السينما ليست صورة لشيء بل إنها هي بذاتها شيء». (روبرت بريسون)

«السينما هي موسيقا الضوء». (آبيل جانس)

«السينما تعطينا أفكارًا، لا صورًا». (جان جريميون)

«السينما هي تجرد العالم من ماديته». (هنري أجيل)

«القابلية للتصوير هي ذلك المظهر الفائق الشاعرية للأشياء أو للأشخاص أو للأرواح تتزايد صفته الأدبية بعرضه سينمائيًا، وكل مظهر لا تتزايد قيمته بعرضه السينمائي ليس قابلًا للتصوير، ولا يكون جزءًا من الفن السينمائي». (جان أبشتين)

«إن الباطن هو الذي يقود، وأنا أعرف أن هذا يمكن أن يبدو غريبًا في فن خارجي كله». (روبرت بريسون)

«السينما حدة، وباطنية، وكلية. ونستطيع أن نقول بطيبة خاطر إن فيلمًا من الأفلام له روح، عندما يظهر لنا أن إلهامه وتكوينه وتفسيره تنفذ - على مستويات متنوعة - إلى كل عناصر الجمهور بإحساس عميق لا يمكن اختزاله إلى سرور بسيط سيكولوجي أو تأثري أو جمالي». (هنري أجيل)

«ها هي كلمة «سارتر» تجعلنا نلمس ما عساه يكون سر الكمال الزائل في السينما الجيدة، المعاصرة. إن الفنون، أيًّا كانت، تجسد الحلم. إنها تنزع إلى إعطاء شكل لما هو غير محسوس. والسينما، بين جميع طرق التعبير هي الطريقة التي تتمتع بأكثر الوسائل إقناعًا في اقتناص الموج الشاعري: أولًا، لأنها لا تجمده كما تفعل الفنون التشكيلية، وثانيًا، لأنها لا تبطنه - نتيجة لذلك - كما يفعل الأدب.

وهـي بذلـك تسـتفيد ممـا كانـت تفعلـه قـوة المسـرح المعمـرة. لكـن للشاشـة علـى المسـرح تلـك الميـزة الأخـرى، قدرتهـا علـى إسـباغ أكبـر مظاهـر الواقـع علـى مـا هـو غيـر واقعـي. بـل إنهـا، خيـرًا مـن هـذا، تكشـف مـا وراء الواقـع فـي قـل الواقـع ذاتـه. (كلـود موريـاك)

"مـا هــي تلـك القـوى التقديريـة المضمـرة التـي لا تتحقـق إلا علـى الشـريط، عنـد العـرض؟ وممَ يتكـون ذلـك الشــيء الـذي لا ينقلـه الفيلـم بـل هـو ينتجـه، والـذي يصيـر بـه شـكلًا مـن أشـكال الفـن النوعـي؟ لقـد سـبق لنـا أن حددنـا ذل الشــيء: تغييـر وجهـة النظـر، اللقطـة، المنظـر الكبيـر، الـكادر المتغيـر، التوليـف، وأهـم مـن كل ذلـك: التأثيـر السـيكولوجي الجديـد الـذي يزاولـه الفيلـم بواسـطة الوسـائل الفنيـة المذكـورة، ألا وهـو تقمـص المتفـرج لشـخصية البطـل". (بيـلا بـالاش)

لقـد كان الغـرض مـن هـذا وضـع بضـع علامـات علـى طريقنـا، ولسـوف أعـود إليـه، لكـن يبـدو أننـا نسـتطيع منـذ الآن أن نقـدم لفـن الفيلـم تعريفيـن يبـدوان فـي الظاهـر متعارضيـن وإن لـم يكـن بينهمـا تعـارض علـى الإطـلاق.

فالسـينما، أولًا، هــي فــن تصويــري بــل أكثــر الفنــون تصويريــة، لأنــه الفــن الــذي ينقــل الواقــع بأكمــل موضوعيــة، نتيجــة لطبيعــة الكاميــرا الميكانيكيـة، أو هــو علــى الأقـل - إذا أدخلنـا فــي حسـابنا بعـض المسـائل المتعــارف عليهــا (الأســود والأبيــض... إلــخ) - قــادر علــى أن يعطــي الإحســاس بالواقــع خيــرًا ممــا يفعــل غيــره، وأن يفــرض علينــا حاضــر

العالـم، أن يدلنـا علـى ثقـل الأشـياء، أن يحيطنـا بوجـود الأشـخاص، وباختصـار أن يقـدم لنـا عالمًـا إن لـم يكـن غيـر صـورة فنحـن لا نجـد عسـرًا فـي النفـاذ إليـه والذوبـان فيـه.

ولكـن قائـلًا قـد يقـول إن النسـخ ليـس مـن الفـن. وهـذا صحيـح بـكل تأكيـد، لكـن فـي الوسـع أن نتفاهـم. فلقـد تكلمـت عـن الصـورة، وقلـت إن السـينما تعطينـا الإحسـاس بالواقـع، ذلـك أن السـينما تضيـف دائمًـا إلـى أكثـر الصـور أمانـة عنصـرًا غامضًـا عسـير التحديـد، لا ينتمـي إلـى غيـر السـينما، وهو الـذي سـأحاول أن أجـدده فيمـا بعـد، فلنقـل الآن إن السـينما، أيضًـا، وبنفـس الامتـلاء السـاحر، هـي فـن التجلـي، إذا أجـازت لـي المجازفـة بهـذا الاشـتقاق اللغـوي. إن الكاميـرا لا تكتفـي بنسـخ الواقـع، بـل إنهـا تعيـد الخلـق. إنهـا لا تنسـخ بـل تنتـج، علـى قـول "بـالاش" وهـي - الكاميـرا - فضـلًا عـن ذلـك، لـم "تخلـق" السـينما، بـل سـمحت لهـا بـأن تولـد. ونحـن نعـرف أن جميـع الأبحاث التصويريـة (التأثريـون) والأدبيـة (بروسـت)[1] والفلسـفية (برجسـون) كانـت قد مهـدت الطريـق للفـن السـابع برؤيتهـا الجديـدة للأشـياء ولعلاقاتهـا الطبيعيـة فـي العالـم. والكاميـرا إذن "تضـع أسـلوبًا" أي تعطـي الواقـع أسـلوبًا، لا يكـون فـي كثيـر مـن الأحيـان غيـر كتلـة مائعـة للمشـاهد، وهـي، بواسـطة التقطيـع، تختـار وتصفـي، وبواسـطة التوليـف تكشـف وتبـرز القيمـة. لكنهـا قبل كل شـيء

(1) مارسيل بروست روائي فرنسي (1871 - 1922) اشتهر بعمله الأدبي الاستيطاني المعروف (البحث عن الزمن المفقود) القائم على اجترار الذكريات. (المترجم).

- وعلى الأخص - تملك القدرة على أن تنفذ في الكائنات وتفتحها لتأملنا. إنها، عبر كثافة الوجود اليومي، تقرأ المستقبل والباطن.

وبذلك تكون السينما، على ما في ذلك من غرابة، أكثر الفنون (واقعية) بحكم طبيعتها - فما من فن يواجهنا بمثل إلحاحها النافذ إلى كتلة الأشياء العاتية - وفي الوقت نفسه أكثرها "لا واقعية" بل أكثرها "سريالية"، بالمعنى الذي أعطاه "جان أبشتين" لهذه الكلمة في قوله الذي أوردته في نهاية مقدمة هذا الكتاب، أو بالمعنى الذي قصده كلود مورياك والذي ذكرته منذ قليل، وأكثرها مساسًا بصميم الذاتية، وأكثرها صلاحية للسمو بالظهور إلى مرتبة الوجود وبالمظهر إلى مرتبة الباطن، وبالفردي إلى مرتبة العالمي، وبالصورة إلى مرتبة الفكرة. ولقد أبدع بول إيلوار في التعبير عن ذلك عندما قال: "لقد اكتشفت السينما عالمًا جديدًا، في متناول كل المخيلات، كالشعر. وحتى عندما أرادت السينما أن تقلد العالم القديم، الطبيعة أو المسرح، نجد أنها أنتجت أوهامًا بصرية. إنها إذ تقلد الأرض تشير إلى النجم".

فإذا افترضنا أنه ما تزال هناك ضرورة لبيان ذلك، فإن السينما هي فن، ومن ثم كان الفيلم غاية في ذاته، لكنها أيضًا وسيلة، وسيط، وهذا يعود بنا إلى مسألة اللغة. ويبدو أنه قد أثبت نهائيًا أننا لا نستطيع اعتبار السينما لغة بالمعنى الدقيق للكلمة، أي بالمعنى الحسابي: إذ الواقع أن اللغة الحسابية هي وحدها التي يسعنا أن نعتبرها لغة كاملة، أي منهجًا من العلامات الرمزية المحددة تحديدًا تعسفيًا والقابلة للتغيير فيما بينها

بشكل عرضي، لكنها في الوقت نفسه وحيدة بالمعنى تمامًا ومناسبة بشكل مطلق للمعاني التي تدل عليها. وإذا كانت اللغة الحسابية هي التي يمكن اعتبارها لغة كاملة، فإن مرجع هذا هو أن التعريفات الرياضية تولد موضوعها، وأن المنهج الرياضي واللغة التي تعبر عنه متطابقان، فكلمة "لوجوس"[1] اليونانية تعني في نفس الوقت «حديث» و«حساب». لكن من الواضح أن ميدان مثل هذه اللغة لا يسعه إلا أن يكون بالغ الشيق، وأنه لا يمكن تطبيقه على حالة الصيرورة، فهو عاجز عن التعبير عن التقدم الديالكتيكي للطبيعة وللمجتمع.

أما اللغة المنطوقة فقد وجدت نفسها مضطرة إلى الدلالة عن كائنات وأشياء كانت موجودة قبل وجود اللغة ذاتها، وقد رأينا أن خلق المصطلحات المطابقة لحقائقها لم يكن في وسعه أن يتم نتيجة للتداول والمشاركة، وأن ظهور الكلمة هو نتاج مواجهة فعالة بين الشيء والموضوع الذي يؤثر على ذلك الشيء. فاللغة المنطوقة إذن لا تكمن في خلق كلمة يكون الغرض منها هو الدلالة على مفهوم، بل في الولادة الديالكتيكية والمتوازية للكلمة وللمفهوم في وعي مفكر: وإذن فإن ما فعلناه ليس وضع معنى في الكلمة بل إن الكلمة نفسها هي معنى.

لكن هذا المعنى يحدث له انحطاط سريع، إذ أن الكلمة لا تتبع الحقيقة التي تدل عليها في كل تغيراتها التاريخية، إلى حد ينتهي فيه

---

(1) والكلمة العربية المقابلة لها هي: "لغة" (المراجع).

الأمـر إلـى ذلـك الازدواج اللغـوي الـذي سـبق لـن أن كشـفته. ومن أجـل الصراع ضـد هـذا «التحلـل» للشـيء وللكلمـة يريـد الشـعر أن يجعـل الأشـياء ذاتهـا تتكلـم، ويحـاول ترميـم العلاقـة الحميميـة بيـن الشـكل (اللفـظ) والمضمـون (المفهـوم) وتطابقهمـا. إن «الكلمـة هـي الشـيء» وهـذا هـو مـا يريـد فاليـري أن يقولـه عندمـا يؤكـد أن «الشـعر هـو تطابـق معيـن بيـن الصـوت والمعنـى».

ويبـدو أن السـينما وحدهـا هـي التـي فـي وسـعها أن تنجز هـذه المحاولة اليائسـة للشـعر الحديـث، ففـي الصـورة الفيلميـة، كمـا سـبق أن قلـت، تكـون الأشـخاص والأشـياء ذاتهـا هـي التـي تظهـر، فـي تعقدهـا وصيرورتهـا. أمـا فيمـا وراء هـذه الحيويـة التصويريـة، فـإن السـينما قـادرة علـى تجـاوز عظيـم للواقـع، بمـا لهـا مـن وضـوح (بفضـل قـوة نفاذهـا) ومـن ناحيـة (بفضـل التـوازن الزمنـي الـذي تعيـد إدخالـه فـي كل جهـة). وفـي وسـعنا أن نقـول إن السـينما فـي منتصـف الطريـق بيـن الرسـم (الـذي لهـا خاصيتـه التصويريـة) والموسـيقا (التـي تكتسـب السـينما، بسـهولة، وبفضـل التوليـف، خاصيتهـا الغنائيـة). وهـي فضـلا عـن ذلـك - وفـي نفـس الوقـت - فـن مسـافة كالرسـم وفـن زمـن كالموسـيقا.

لكـن كـون السـينما ليسـت لغـة بالمعنـى الدقيـق لا يمنعنـا مـن الاسـتمرار فـي اسـتخدام هـذا المصطلـح تسـهيلًا للـكلام، ولأن اللغـة الفيلميـة ليسـت أكثـر خداعًـا مـن اللغـة المنطوقـة، وإن لـم تكـن مسـاوية

لها من الوجهة العلمية: فلنقل على أية حال إن السينما وسيلة تعبيرية ممتازة، بدقتها وبإمكانياتها التعميمية والرمزية[1].

وهي، في الوقت نفسه، لا من وجهة النظر الاجتماعية وحدها - وهو الأمر الطبيعي - بل من وجهة النظر السيكولوجية أيضًا: عرض مشهدي وفي هذا الاتجاه تظهر السينما مكلمة للمسرح، المحرر من كل تقاليده المادية.

ونستطيع إذن، بشكل نهائي وبغرض زيادة حصر نوعية السينما، أن نقيم مقارنة ثلاثية بين السينما والفنون الأخرى.

أولًا: من وجهة النظر الاجتماعية:

ينبغي أن تكون مقارنة السينما بالمسرح، وبالمسرح القديم بالذات: نفس المجمهور الضخم، نفس الواقع الاجتماعي العظيم، نفس الخاصية التي تكاد تكون أسطورية العرض[2]. وهناك أيضًا التشابه بين أقنعة الممثلين في العصور القديمة - التي يمثل كل

---

(1) وهذه اللغة ينبغي تعلمها، وينبغي تعلم قراة الفيلم، ولا ريب أن الصدق السيكولوجي للوسائل الفيلمية يفسر السهولة التي يفهمها بها الأطفال، فإن طفلًا في عامه الثامن يفهم جيدًا معنى المزج، أما الازدراء الذي يكنه بعض البالغي للسينما فلعل مصدره أنهم لم يتعلموا اللغة الفيلمية في سن مبكرة، ويبدو إذن أنه ليس في وسع الإنسان أن يصير متفرجًا سينمائيًا بعد سن الثلاثين، إذا أن النفس لا تكون عند ذاك من المرونة بحيث يسعها أن تألف أسلوب هذه اللغة المتدفق.

(2) هناك مجال واسع لدراسة كاملة عن الأسطورة الهوليودية مثلاً، وانظر، على نطاق أوسع، كتاب "بيير دوفيلار" : "السينما أسطورة القرن العشرين".

منهـا شـخصية نوعيـة (البنـت، السـيدة، الأب) - وبيـن «الطـرازات» السـيكولوجية والاجتماعيـة للسـينما، التـي هـي أكثـر الأحيـان مرفوعـة إلـى مستوى الأسـطورة (انظـر طـرازات «بوريليـا» حيـث صـورت نسـاء أحـد الأقاليم علـى أنهـن ربـات الأسـر المحترمـات، ونسـاء إقليـم آخـر علـى أنهـن العـذارى الطاهـرات، وأهـل إقليـم آخـر علـى أنهـم الفتيـة الأوائـل الفاتنـون، علـى حيـن كان أهـل إقليميـن آخريـن يمثلـون العناصـر الخطـرة علـى المجتمـع.

وثانيًا: على المستوى السيكولوجي:

تقتـرب السـينما مـن الروايـة الحديثـة، وقـد لاحظـت كلـود إدمونـد ماينـي فيمـا يتعلـق بحالـة الجمهـور - وكانـت ملاحظتهـا صائبـة - أن "الروايـة والسـينما يبحثـان منهجيًـا كل مـا يسـعه أن يعضـد الانصهـار العاطفـي بيـن الشـخصية والجمهـور"[1]. إن قـارئ الروايـة يكـون سـلوكه كمـا لـو كان «مخلوقًـا غائصًـا فـي الرؤيـة التـي تجيئـه مـن قراءتـه، ومنومًـا بهـذه الرؤيـة، ومـردودًا بهـا إلـى وحدتـه الأساسـي. الأمـر كذلـك تمامًـا بالنسـبة إلـى السـينما.."[2] أمـا عـن الوسـيلة التعبيريـة فـإن الكتابـة تركـز كلامهـا علـى أن «السـينما هـي، إلـى حـد ضئيـل جـدًا، عـرض مشـهدي (أو ليسـت عرضًـا علـى الإطـلاق). إنهـا - كالروايـة - حكايـة»[3]، والتتابـع

(1) عصر الرواية الأمريكية - صفحة 16.

(2) المرجع السابق - صفحة 26 - 27.

(3) المرجع السابق - صفحة 29.

والمسـاهمة شـبه المحسوسـة فـي أحـلام مجسـدة، وذاتيـة السـرد التـي يسـع المتفـرج بسـهولة أن يتقمصهـا، والتحـرر مـن عبوديـة الزمـن، كل هـذه العوامـل تسـاهم فـي أن جعـل الفيلـم، كالروايـة، شـكلًا فنيًّـا يتكيـف بعمـق فـي مجـرى الوعـي.

وأخيرًا، من وجهة النظر الجمالية:

أميـل إلـى المقارنـة بيـن السـينما والشـعر الحديـث، نفـس الرغبـة فـي جعـل الكائنـات تتكلـم مباشـرة، ونفـس فيـض الواقـع الـذي أعيـد تركيبـه، وركـز، وغيـر شـكله، ونفـس التحـام الصـورة والفكـرة.

وأريـد بعـد أن وضعـت هـذه الأسـس أن أحـاول تحديـد نوعيـة فـن الفيلـم، أي مجمـوع وسـائل التعبيـر الخاصـة بهـذا الفـن خصوصًـا مطلقًـا. وفيمـا يلـي القائمـة التـي أعتقـد أنـي أسـتطيع التوقـف عندهـا:

1 - اسـتخدام صـورة أمينـة للواقـع بـكل دقـة وفـي نفـس الوقـت موهوبة بقـوة الوسـيط فـي اسـتحضار مـا فـوق الواقـع الـذي لا يبلغـه غيرها.

2 - نقـل الحركـة الواقعيـة للحيـاة الدائبـة، و، برهانيًّـا، إعـادة خلـق الزمن، سـواء أكان دقيقًـا وموضوعيًّـا أم خياليًّـا وباطنيًّا.

3 - إعـادة خلـق العالـم بواسـطة تكويـن الصـورة، الـذي يكشـف ويبـرز إدراكنـا للواقـع، وبواسـطة التوليـف، كعمليـة تكميليـة للتقطيـع، خاصيتهـا الجوهريـة هـي الإيقـاع السـينمائي.

4 - استخدام حركات آلة التصوير التي تهدف إلى خلق علاقات مسافية محسوسة، أو التعبير عن التوتر العقلي لشخصية.

5 - الاستعانة بعمق الصورة، الذي يضع المتفرج حقًّا في داخل الحدث ويكشف وحدة الدراما وجو العالم.

6 - هيبة المنظر الكبير الذي يدخلنا في سحر الوجه الإنساني وباطن الأشياء الحميم.

وأخيرًا، استخدم الموسيقا المصاحبة من خارج الكادر كبناء زمني أو تآلف درامي، ومؤثراتها المختلفة.

ونلاحظ عند التأمل أننا إذا كنا نستطيع (في ترتيب منطقي هنا، وإن كان من الواضح مثلًا أن للموسيقا أهمية رئيسية) أن نحصي عددًا معينًا من الوسائل الخاصة بالسينما، فإن هذا لا يكفي لتحديد النوعية الفيلمية فلنقل إنه لا يكفي أن نجمع العناصر طبقًا "للوصفة" بل إن الأمر يتطلب فوق هذا وجود خالق له نصيبه من العبقرية للحصول على "طبق" شهي ناجح.

ذلك أننا إذا اكتفينا بهذه القائمة فسنجد أنفسنا مضطرين إلى الموافقة على أفلام شابلن قليلة الحظ من "النوعية" إلى حد كبير. وهذا الاضطرار إلى استثناء عمل خالق في تاريخ السينما يقودنا إلى التفكير في حدود تعريف يطبعه نفس العبث والعقم الذي يظهر به - في مجال آخر - تعريف موريس دنيس القائل بأن الرسم ليس سوى "بقع ألوان مجمعة بنظام معين".

مـا هـو إذن السـر الكامـن الـذي لا سـبيل إلـى تحديـده ولمسـه، والـذي لـم تفعـل قائمتنـا غيـر أن حصرتـه دون أن تجلـوه علـى نحـو قاطـع؟ مـا هـو ذلـك السـر الـذي يبتعـث ذلـك الاسـتمتاع العميـق وتلـك الهـزة التـي تشـملنا وتلـك المشـاركة النفـاذة مـن المتفـرج فـي عالـم لـه رحابتـه المحسوسـة الاسـتثنائية؟

أعتقـد أن عـددًا مـن المفاهيـم - سـبق لـي أن أوضحتهـا فـي مجموعـة النصـوص التـي أوردتهـا منـذ صفحـات - هـي التـي ستسـمح، بأكبـر قـدر مسـتطاع مـن الدقـة، بتحديـد مـا يمكـن أن تكونـه أعمـق نوعيـة سـينمائية:

1 - سحر.

2 - حدة.

3 - باطن.

1 - سحر:

يـدل هـذا المفهـوم أولًا علـى الظـروف السـيكولوجية الفسـيولوجية للعـرض المشـهدي، الجـو الخـاص الفريـد لصالـة السـينما، بمـا لـه مـن تأثيـر عظيـم علـى قابليـة المتفـرج للاسـتيعاب وحساسـيته بشـكل عـام، وكذلـك طبيعـة العالـم الدييجيتيكـي الـذي لـه كل خصائـص الواقـع، لكنهـا مضاعفـة فـي قوتهـا المؤثـرة، وفـي هـذا العالـم المختـار المصفـى يغـدو كل شـيء ذا دلالـة إلـى الحـد الأقصـى، وتكتسـي أقـل الوقائـع شـأنًا بهيبـة الرمـز، ويكـون لهـا دوي عظيـم. وقـد رأينـا مـن جهـة أخـرى أهميـة الإيقـاع كوسـيلة تعبيريـة

فيلميـة، إن الإيقـاع يبنـي إدراكنـا للعالـم الدييجيتيكـي بحكـم وظيفـة مضمونه الحدثـي، وعلـى الأخـص بالمؤثـر السـيكولوجي المسـيطر الـذي شـاء المخـرج أن يجعلـه محسوسًـا، وأخيـرًا يقـوم الـدور البالـغ الأهميـة للموسـيقا كعنصـر تآلـف غنائـي أو كترجمـة موعـزة بإكمـال هـذا الاحتـواء الكامـل الـذي لا يقـاوم المتفـرج فـي عالـم صناعـي لكـن لـه وجـودًا جماليًّـا لا يضـارع[1].

2 - حدة:

إن الفيلم يكشف الواقع ويبرز قيمته:

(أ) بتكويـن الصـورة: الـذي يقـارب بيـن أكثـر الموضوعـات تنوعًـا فـي وحـدات مسـافية قويـة.

(ب) بإيقـاع التوليـف: الـذي يفـرض علـى العالـم الدييجيتيكـي طـرازًا معينًـا مـن الحيـاة الجماليـة.

(ج) بزاوية التصوير: التي تبتعث وجهات نظر جريئة أو مقلقة.

(د) بالمنظر الكبير: الذي يواجهنا بالكثافة الحية للمخلوقات والأشياء.

(هـ) بعمق الصورة: الذي يحتوينا في الحدث ويدمجنا في العالم.

---

(1) طبقًا لملاحظة كلود إدموند ماني تسترد كلمة "جمالي" عندما يكون الكلام عن السينما بمعناها المفعم في الاشتقاق اللغوي، لأن أصل الكلمة الفرنسية هو الشعور. ولا يوجد فن آخر يباشر هذا السلطان الشعوري على من يشاهده، ومع ذلك فلنبادر إلى تكرار قولنا إن السينما هي أكثر الفنون "فكرية" أعني أنها أكثرها صلاحية للتعبير المحكم القوي عن الفكر.

3 - باطن:

إن المخلوقات، بفضل قوة نفاذ الكاميرا، تعيش معنا، تعيش فينا. إنها تفرض وجودها على حاضرنا، وتحت عين الكاميرا الفاحصة يتفتح ركودها الغليظ في صيرورة فعالة. وإلحاح المنظر الكبير المتسائل يسقط الأقنعة ويكشف الثروات المجهولة في باطن النفس البشرية. والسرد الذاتي يفتح لنا مداخل أعماق الضمير. وطواعية الزمن الفيلمي لا تجد عناء في الخضوع لتعرجات هواجس الأفلام المنطلقة، بفضل إمكانيات لغة يسهل عليها أن تكون وسيلة تدفق كاشف أكثر مما هي وسيلة بناء.

هذه في رأيي هي عناصر الاستمتاع الجمالي الفريد الذي يتطلبه "عشاق" السينما الحقيقيون منها، بوصفها الفن الوحيد القادر على تقديمها لهم بكل هذا الامتلاء المفعم أن يلتقوا بعمل فني من هذا الصنف النادر[1].

ومن الواضح، من جهة أخرى، أن هذا الاستمتاع الجمالي الاستثنائي لا يمكن أن يبتعث إذا كان المضمون الإنساني لفيلم يعوق تفتحه، بحماقته. أفلا يكون من المستحيل، لهذا ولكي نفلت من جهة

(1) إن كلود موررياك رسول النوعية يؤكد هو نفسه أنه لا يجيد هذا الاستمتاع الجمالي الفريد إلا في لحظات نادرة قليلة ممتازة، وإننا لتساورنا الرغبة، أمام هذا التحقق الاستثنائي لحالة بمثل هذه الندرة الخاطفة في أن نعرف السينما بهذا التعريف المرير "السينما هي كل ما يحدث على شاشة".

أخـرى مـن "الأصوليـة" التـي كشـفتها عنـد الـكلام عـن موريـس دنيـس منـذ قليـل، أن لا ندخـل اعتبـار المضمـون الأيديولوجـي لأي فيلـم فـي كل حكـم علـى القيمـة العامـة لذلـك الفيلـم، إن الفيلـم الجيـد هـو أولًا سـيناريو جيـد، ومـا أقصـده بالسـيناريو الجيـد ليـس الحـدث الجيـد البنـاء فحسـب، فذلـك هـو الشـيء الطبيعـي الـذي لا حاجـة إلـى بيانـه، بـل الحـدث الـذي يمجـد - وإنـي لأكـرر هـذا - القيـم الإنسـانية الحقيقيـة[1].

فـإذا أهملنـا هـذه الوحـدة العميقـة للعمـل الجميـل، فإننـا نخاطـر بالسـقوط فـي الأصوليـة والجمـود، إن قـدرة الوسـائل الفنيـة علـى أن تتفـوق علـى نفسـها وسـهولة اسـتخدامها لازمـة لقـراءة اللغـة الفيلميـة قـراءة كاملـة، وفـي الوقـت نفسـه لبلوغهـا مرحلـة الكلاسـيكية.

إن الفـن السـابع، بوصفـه أكثـر الفنـون صلاحيـة "لإتاحـة الرؤيـة" هـو القـادر أكثـر مـن أي فـن غيـره علـى أن يكـون وسـيلة المعرفـة السـاحرة التـي توجهـه نحوهـا طبيعتـه كفـن جماهيـري: معرفـة العالم، والمشـاركة الإنسـانية.

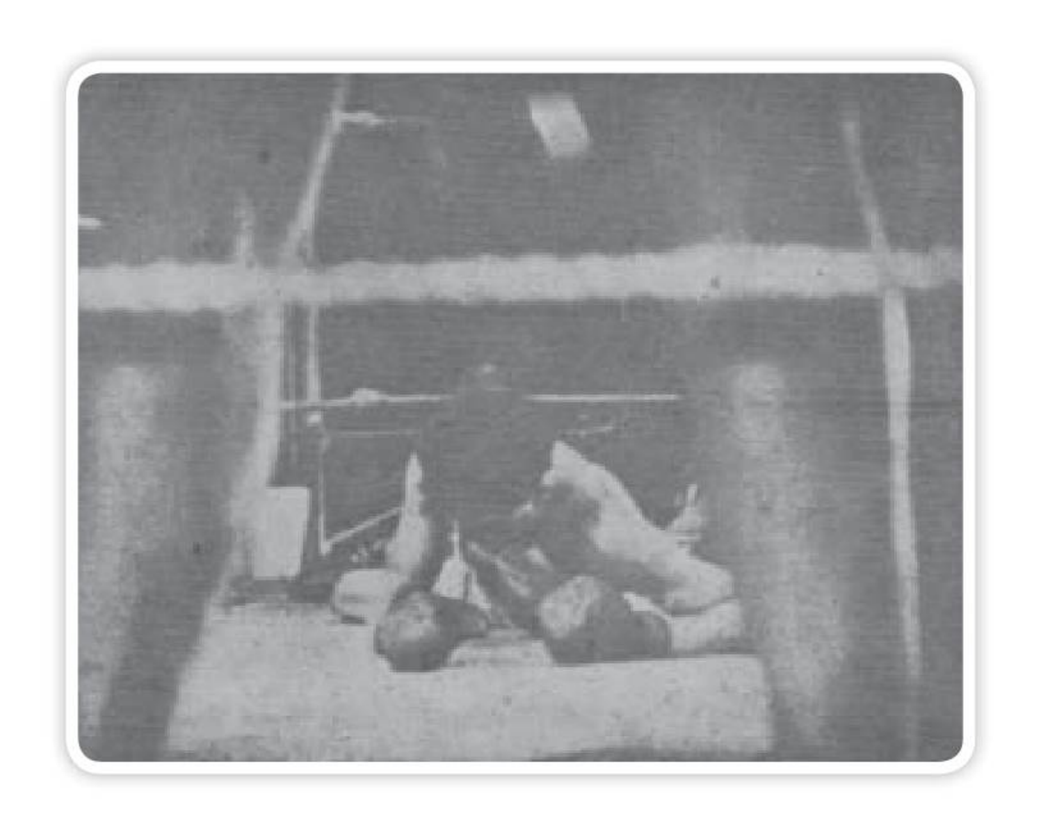
---

(1) ولا يدفعني أحد إلى أن أقول إن العواطف الطيبة تنتج، آليًا، أفلامًا طيبة. إنما أفكر ببساطة في أنه إذا تساوت الموهبة فإن السيناريو الأفضل هو القادر على خلق فيم أفضل: فالمخرج يحمله موضوعه، والوعي لمقدرة الإنسان عل الخلق الفكري، وغنى المضمون، يساعدان على كمال الشكل. أما عن العواطف الطبية التي كشفها جيد فإن فرط استعمالها من جانب أيديولوجيات مشئومة قد أدى إلى بخس قدرها.



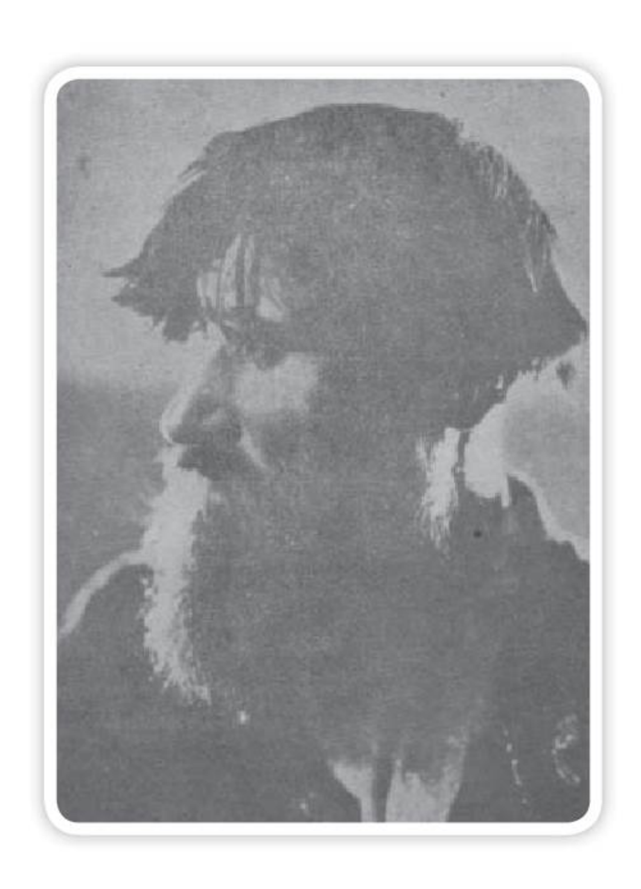
صورة رقم 1 "الخط العام"

تكوين الصورة (الكادر) يضاعف وجود العالم.
الأشياء تقفز إلى وجوهنا، ونحن منجذبون
بشل لا يقاوم إلى العالم الذي خلقه المخرج



صورة رقم 2 "حلقة الملاكمة"

الكادر يعبر بقوة عن وجهة نظر ذاتية،
ويرمز إلى عجز الملاكم الساقط على الأرض
وسيطرة خصمه عليه



صورة رقم 3 "الخط العام"

تعلقت الكاميرا بشغف، من جريفث إلى أيزنشتين، ومن دراير إلى بريسيون، باقتناص سحر الوجه الإنساني. ولعل أحدًا لم يوفق توفيق الروس في اكتشاف الإنسان من خلال قناع وجهه العاري، على حد تعبير بيرانيللو. والسينما السوفيتية هي سينما إنسانية عظيمة



صورة رقم 4 "المرحوم ماتياس باسكال"

الـكادر المائـل يعبـر عـن الاضطـراب النفسـي
وعـدم التـوازن المعنـوي لشـخصية مـا. وهنـا
نـرى "المرحـوم" ماتيـاس باسـكال وهـو يفاجـئ
بحادثـة تحيـره وتقلقـه



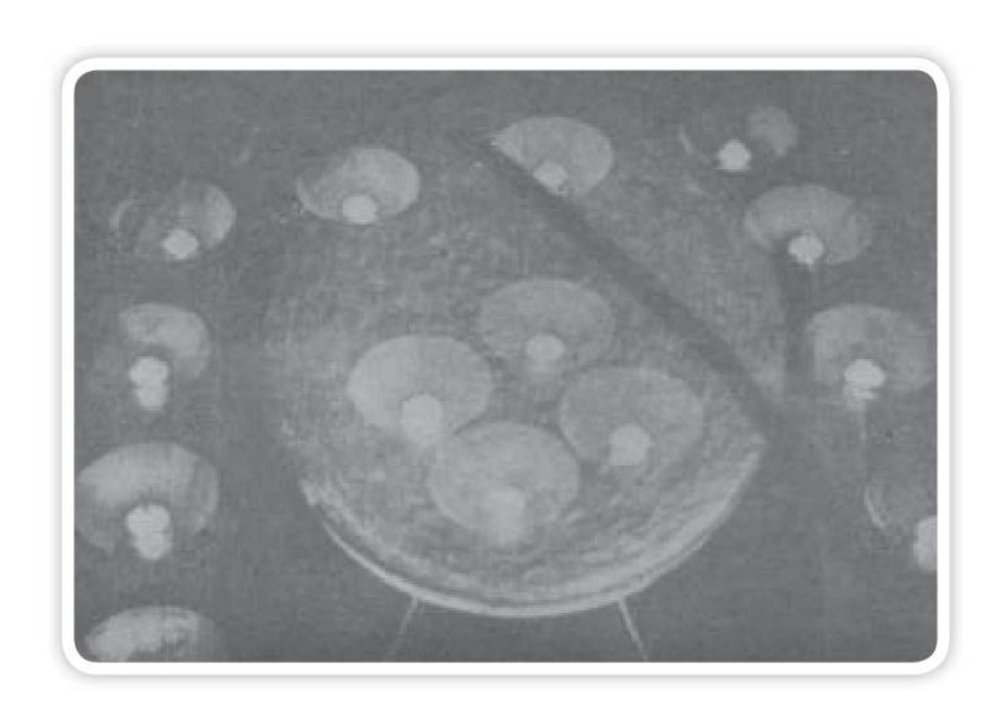
صورة رقم 5 "مجهول قطار الشمال السريع"

البطل هنا واقع في قبضة القلق بسبب فكرة مقتل المرأة التي كانت تعترض غرامه وأنه معرض للاتهام في هذه الجريمة التي لم يرتكبها وإن كان يشعر أنه شريك فيها بحكم الاستفادة



صورة رقم 6 "استراحة"

الطبـع المـزدوج يشـكل اندماجًـا بيـن صورتيـن (أو أكثـر) ويمكنـه التعبيـر أولًا عـن حالـة طبيعيـة عامـة، مثـل دوار النـاس المندفعيـن فـي سـباق جنونـي علـى الجبـال الروسـية



صورة رقم 7 "حلقة الملاكمة"

تخيلات الملاكم جروجي التي يمتزج فيها ما يراه (كشافات السقف) وما يأمله (ضربة الجونج التي ستخلصه)



صورة رقم 8 "العربة الشبح"

الطبع المزدوج يسمح كذلك باستحضار المحتوى العقلي أو الحالة الروحية، فهنا تظهر هلوسة امرأة محتضرة ترى رسول الموت



صورة رقم 9 "قلب مخلص"

طبـع صـورة البحـر علـى صـورة وجهي العاشـقين

يرمـز إلـى عمـق غرامهما



صورة رقم 10 "المرحوم ماتياس باسكال"

مثال آخر لإظهار الحالة الروحية بوساطة الطبع المزدوج، فهنا تركيب مائدة قمار وروليت وباقة من نساء جميلات، يعبر عن دوار البطل وهو يكسب مبلغًا جنونيًا



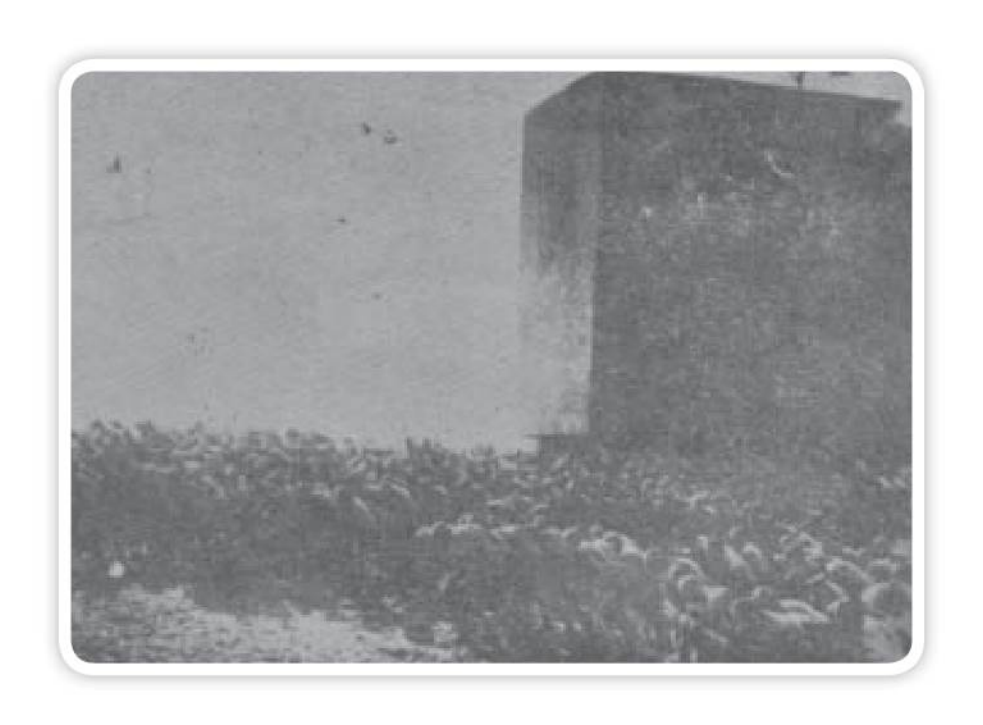
صورة رقم 11 "مصاص الدماء"

مثـال آخـر، توليـف بالـغ الجـرأة يظهـر فيـه الممثـل فـي حالـة هلوسـة شـنيعة وهـو يـرى نفسـه ممـددًا فـي نعـش



صورة رقم 12 "كاليجاري"

عـرف الفــن التعبيــري الألمانــي كيــف يخلــع
حيــاة شــجية ودورًا رمزيًّــا علــى عالــم الظــلال
الغامــض



صورة رقم 13 "متروبوليس"

النزعـة التعبيريـة المعماريـة فـي فيلـم "متروبوليـس" هـي أهـم مظاهـر الفيلـم. لكـن، علـى هامـش هـذه المحـاولات التشـكيلية، ألا تثيـر هـذه الصـورة المرعبـة مقدمًـا طيـف معسـكرات الإبـادة التـي لـن يتوانـى هتلـر فـي فتحهـا فـي ألمانيـا؟



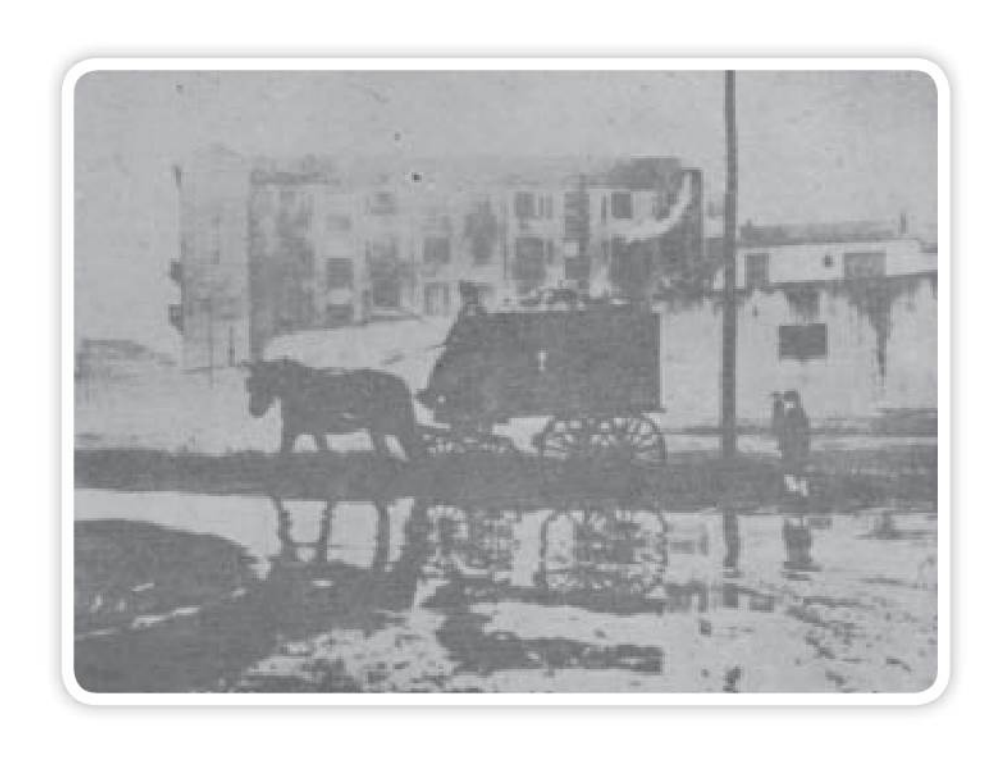
صورة رقم 14 "كاليجاري"

الديكور التعبيري الخاص هو تجسيم لذاتية الشخصيات. وديكور فيلم "كاليجار" هو أشهر هذه الديكورات. لاحظ هنا السقف الخانق، والجدران المكسوة بالورق ذي الرسوم الغريبة غير المنتظمة، والظلال المرسومة، والتعبير الدرامي للأبيض والأسود، فنحن هنا في عالم الجنون



صورة رقم 15 "الشرهون"

كان الأمريكيـون، مـع السـويديين ثـم الـروس بعـد قليـل، أول مـن يصـورون الأفـلام فـي الأماكـن الخارجيـة الحقيقيـة، مـع إعطـاء المنظـر الطبيعـي حجمًـا سـيكولجيًا. والمنظـر المعبـر عـن الحالـة النفسـية بالـغ التأثيـر



صورة رقم 16 "معجزة في ميلانو"

الديكـور "الواقعـي" المناظـر الطبيعيـة فـي المدينـة فـي الأفـلام الإيطاليـة تنبـض دائمًـا بـدفء التعاطـف الإنسـاني



صورة رقم 17 "شبكة الصياد"

هـذا الديكـور للبـلاج والبحـر - وفقًـا للتقاليـد "التأثيريـة" - فضـلًا عـن مـا فيـه مـن رمزيـة سـيكولوجية، كان، بجمالـه التشـكيلي ذي الخطـوط الأفقيـة أصلـح مـا يكـون لإظهـار جـو السـهرة الخاملـة



صورة رقم 18 "الملعون"

تكويـن الصـورة "المفبـرك" إلـى حـد مـا، والجـريء، يمكنـه أن يكتسـي بقيمـة رمزيـة، فهنا نـرى الجنـون القاتـل فـي شـخص "الملعـون" المولـع بالتعذيـب



صورة رقم 19 "المواطن كين"

مثـال آخـر للقيمـة الرمزيـة، عجـز سـوزان عـن
الوقـوف فـي وجـه زوجهـا المسـتبد



صورة رقم 20 "الأمل"

أليس عرج الرجل الصغير المسرع في ذيل جماعة المقاومة الشعبية من الجمهوريين في فيلم "الأمل" رمزًا على عجز هؤلاء المحاربين غير المؤهلين للقتال والموعودين بموت فيه بطولة وفظاعة؟



صورة رقم 21 "الأمل"

التوليفس هو أساس اللغة الفيلمية. وفيما عدا المشهور لإغلاق السد في فيلم "بحيرة زيودرسي" نتذكر تحطم عربة الجمهوريين باصطدامها بمدفع جنود فرانكو في فيلم "الأمل". والتوليف بالتناوب يسمح بالإيحاء بصدمة صعبة التحقيق بالفعل، لكن أهم مزاياه هو قدرة التوليف السريع بين لقطات شديدة القصر على جعل عنف الصدام محسوسًا بقوة ملحوظة ذات نوعية سينمائية



صورة رقم 22 "عطلة آخر الأسبوع المفقودة"

فـي الوسـع إظهـار المضمـون العقلـي فـي حالـة

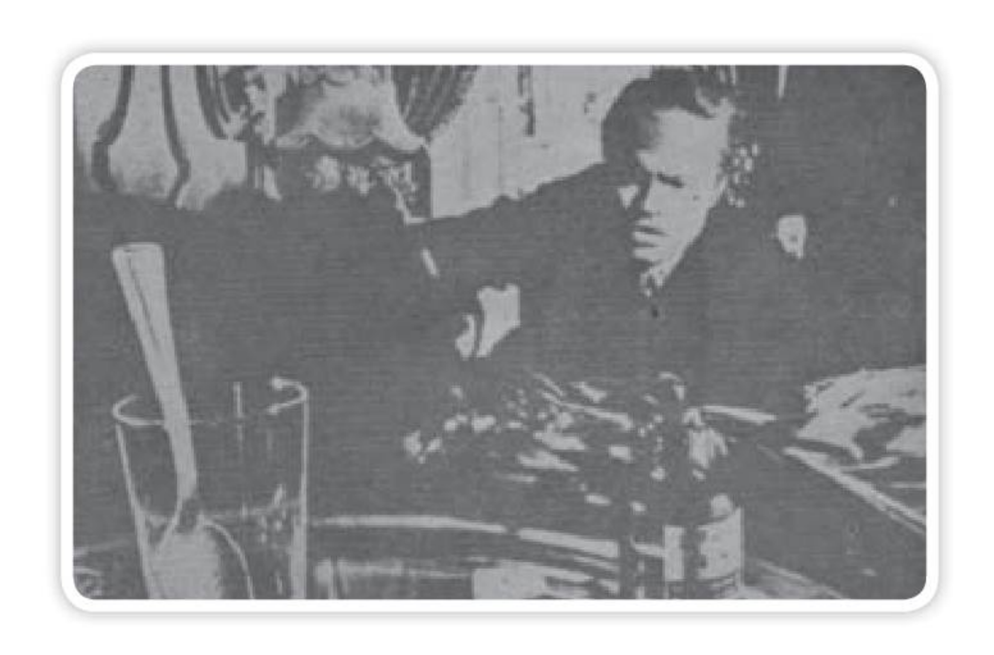
الهلوســة بواقعيــة "موضوعيــة" فالخفــاش هنــا

ليـس إلا نتـاج هلوسـة السـكير



صورة رقم 23 "المكيلون"

ثلاثــة فناجيــن قهــوة، تظهــر ضخمــة للبطلــة التــي ظهــرت عليهــا أعــراض التســمم مــن الســم الــذي تعطيــه لهــا، بجرعــات صغيــرة، يــد عملاقــة وغامضــة



صورة رقم 24 "المواطن كين"

في هذا المشهد المشهور من فيلم "المواطن كين" استبدل ويلز بالتقطيع التقليدي إخراجًا في العمق يبدو فيه كأن الكاميرا متحفزة لاستيعاب الأحداث دون أن تفصلها أو تبرز قيمتها بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر



صورة رقم 25 "دقت الساعة الحادية عشرة"

وحتى في مناظر لا نلتمس فيها الناحية الدرامية بنفس القوة، يتمتع عمق الصورة بميزة بعث الكثافة الحية للعالم، وذلك بإضافة الحيوية السيكولوجية للمنظر الكبير إلى الثروة الوصفية للمنظر العام



صورة رقم 26 "الملعونون"

برعت السينما في تحديد واستخدام المسافات الدرامية الممتازة، مثل غواصة فيلم "الملعونون" حيث كان النازي والمتعاونون معهم يلتهم بعضهم بعضًا في محبس تراجيدي



صورة رقم 27 "مأساة المسيح"

لـم يفعـل لوشـيانو إيميـر غيـر أنـه حـرك آلـة التصويـر أمـام اللوحـات الحائطيـة البارزة للرسـام جيوتـو لبعـث التتابـع الدرامـي الذي كان الرسـام نفسـه قـد اضطـر إلـى رسـمه فـي مسـاحة واسـعة



صورة رقم 28 "مدموازيل جولي"

إضافـة تعليـق مـن خـارج الـكادر، فـي الزمـن الحاضـر، إلـى العـرض الموضوعـي لمسـتقبل وهمـي، يخلـق مـدة زمنيـة مركبـة ذات تأثيـر درامـي غريـب



صورة رقم 29 "وفاة بائع متجول"

يتضمـن فيلـم "وفـاة بائـع متجـول" تحليـلات جريئـة للماضـي والحاضـر فـي نفـس اللقطـة الدراميـة والفنيـة. وهكـذا نـرى البطـل وهـو يناقـش أخـاه بـن الـذي مـات منـذ زمـن طويـل، والـذي يعتبـر ظهـوره فـي هـذه اللحظة تجسـيمًا لذكريـات البطـل المهلوسـة

صورة رقم 30 "وفاة بائع متجول"



أولًا: في نفس الفيلم نجد منظرًا جديرًا بالاهتمام يتداخل فيه الماضي والحاضر بطريقة حميمة إلى أقصى حد

ثانيًا: يستدير ويلي ويتجه نحو ليندًا، فقد تبدلت الغرفة التي كنا نراها في المؤخرة إلى غرفة أحد الفنادق... ونرى امرأة ترتدي ملابسها وهي تضحك.

ثالثًا: يتقدم ويلي نحو المرأة الأخرى وهو في نفس الوقت يكلم زوجته:

«هناك أشيا كثيرة أريد أن أعملها من أجلك». والمرأة الأخرى هي التي ترد على ملاحظته: «من أجلي يا عزيزي؟».

رابعًا: لقد دخل ويلي إلى غرفة الفندق فتقول له المرأة "إني سعيدة لأني تعرفت بك" وتقبله. ثم تخرج من الغرفة. وهنا يدخل ويلي إلى المطبخ ويستأنف مع ليندا المحادثة المقطوعة عند النقطة التي تركها.

الفهرس

اللغة السينمائية

فى هذا الكتاب عددًا من الخصائص العميقة للسينما قد تنجلي بوضوح، وعلى وجه خاص أن السينما أكثر من أي وسيلة أخرى للتعبير، هي لغة مرنة وغنية. وهي فن إن كان لا يزال هناك حاجة إلى قول ذلك. أما وقد انتهينا من الاعتبارات العامة، فإن اهتمامي سيكون الآن فنيًا إلى أقصى حد ، إذ أني أنوي القيام بإحصاء منهجي ودراسة تفصيلية لطرق التعبير المستخدمة في الفيلم. وهدفي من هذا بالطبع جمالي، لأن وجهة نظري هي دائمًا وجهة نظر "المتفرج - الناقد". ومن الملائم أن أحدد أني سأتجنب كل موازاة قياسية مع اللغة المنطوقة، وأني لن ألجأ إلى مصطلحات التركيب اللغوي والأسلوب اللغوي إلا للتبسيط أو عندما تفرض المقابلة نفسها بوضوح شديد حتى لا يمكن إغفالها ومن المستحيل في الحقيقة أن ندرس اللغة الفيلمية طبقًا لأنواع اللغة المنطوقة. وكل مطابقة من المنظر للكلمة أو العبارة عميقة تمامًا ، وتحليل الخصائص العامة للصورة يعطينا الدليل على ذلك فورًا... وأعتقد أنه يجب أن نضع الأصالة المطلقة للغة الفيلمية كمبدأ وأن نفتح أمام الشاشة عينًا ناقدة بقدر ما هي متحمسة، كعين آلة التصوير على العالم.

تصميم الغلاف: أحمد الصباغ
/facebook.com/ahmdelsbag


ISBN 978-977521725-7

